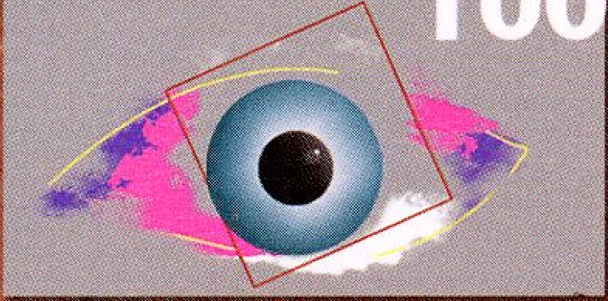
مائة عام من الابداع




مؤتمر فنانى مصر التشكيليين فى الأقاليم

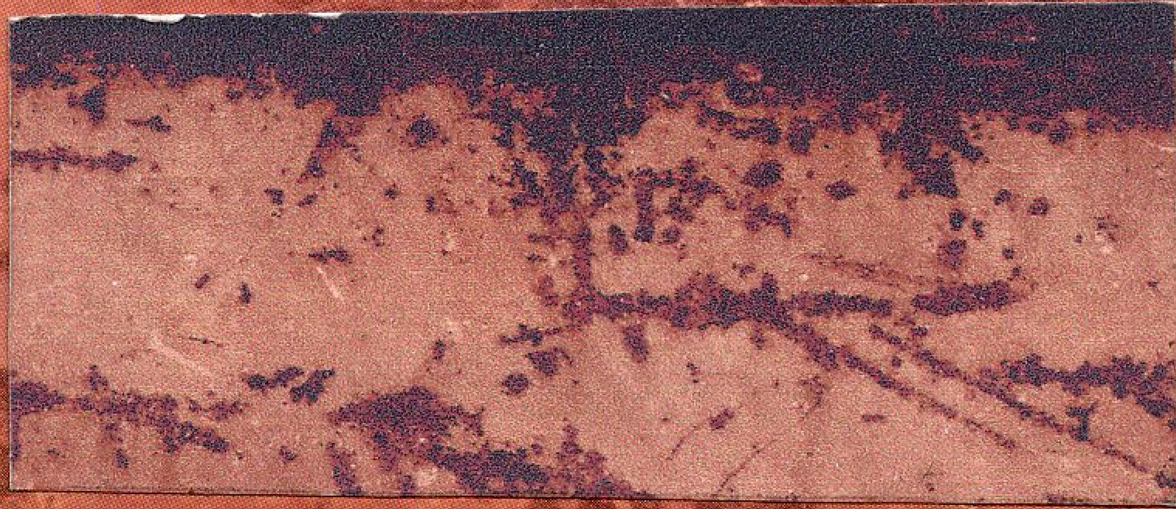



وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة

# موسوعة الفن التشكيلي

## 2008

## الجزء الأول




وزارة الثقافة
الهيئة
العامة
لقصور
الثقافة

## مقدمة

د. حمدى عبد الله

تأتى موسوعة الفنون التشكيلية كخطوة فاعلة فى رصد دور الهيئة العامة لقصور الثقافة فى رعاية ومتابعة الفن التشكيلى المصرى بوجه عام، والفنون الفطرية والحرفية على وجه الخصوص، وهى بادرة لافتة وموحية بأن تكون هناك لأول مرة قائمة مصورة ووافية بأسماء و أعمال الفنانين الفطريين فى مصر إضافة إلى سيرهم الذاتية، مما يشكل بعداً فنياً وثقافياً يوازى حركة تطور الفنون التشكيلية فى مصر. انطلاقا من القيمة الفنية والتاريخية لتراثنا القديم والحديث.

# مقدمة
# مجلد .. مجلدات

**عصمت داوستاشى**

يظل إنجاز مجلد أو مجلدات شاملة لتاريخ الفنون التشكيلية فى مصر فى مائة عام (1908 - 2008) مشروعاً طموحاً ممتداً... يمكن إنجازه كاملاً يوما ما .. وما هذا المجلد الذى بين أيديكم إلا البداية الأولى التى ما كان لها أن ترى النور... إلا بحماس وتوجيهات الفنان د. أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة ورئيس مؤتمر فنانى مصر التشكيليين فى الأقاليم، الذى خصصت دورته الأولى للعام 2008 للاحتفال بمئوية الفن التشكيلى المصرى (مائة عام من الإبداع) - وكذلك برعاية واهتمام أمانة المؤتمر والمشتغلين على تحقيقه بشكل تذكارى لائق بهذه المناسبة القومية.

وكان لجهد الباحثين الذين شاركوا بأبحاثهم الفضل فى تحقيق المجلد الأول من - موسوعة الفنون التشكيلية - وسيتابع مؤتمر فنانى مصر التشكيليين فى دوراته التالية إصدار بقية المجلدات.

وكان دورى المتواضع فعلا هو طرح فكرة تخصيص الدورة الأولى من مؤتمر فنانى مصر للاحتفال بمئوية الفنون الجميلة فأطلقت صيغة (مائة عام من الإبداع) كشعار لهذه الدورة وافقت عليه اللجنة العليا... كما وافقت بحماس على مشروعى الذى تقدمت به ومحاوره (موسوعة الفنون التشكيلية) والذى أمكننا أن نحقق فى جزئها الأول نصف الأبحاث التى كنا ننشد ضمها إليه... مفضلين أن يضمها الجزء الثانى فى الدورة القادمة من مؤتمر فنانى مصر.

وأود أن أقدم الشكر لكل من أسهم فى تحقيق هذا الحلم وفى مقدمتهم د. أحمد نوار الذى كانت طموحاته تفوق طموحاتنا فى أن يصدر لكل فرع من فروع الفنون مجلد خاص به.

وأشكر الباحثين الذين أعطونى من وقتهم وجهدهم لإتمام الأبحاث المنشورة.. وللجهاز الفنى والإدارى الذى أخرج هذا العمل بهذا الشكل الرائع والجديد فى منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة.

وأخيرا أخص بالشكر كل الكتاب والباحثين والنقاد الذين أثروا المكتبة الفنية بدراساتهم وأبحاثهم وكتبهم التى أنارت لنا الطريق فى إعدادنا لهذا المجلد الذى أتمنى أن يكون خطوه أولى ناجحة لتحقيق حلم كبير.

## مقدمة عامة فى معنى: الفن وعلم الجمال

د. سعيد توفيق

قد يبدو الحديث عن مفهومى الفن وعلم الجمال أمراً ميسوراً ، ولكنه فى حقيقة الأمر بالغ الصعوبة والتعقيد ، ومع ذلك ، فلابد لنا من أن نتصدى للصعوبات والعقبات التى تحول دون فهمنا لهذين المفهومين، لأنهما من قبيل المفاهيم الأولية اللازمة لكل باحث فى الفن، دارس له أو مشتغل به. فلا يمكن أن نتحدث حديثاً له أهمية عن الفن (كأن نتحدث عن القيمة الفنية أو عن الخبرة الفنية فى أى من أبعادها الثلاثة، أعنى الإبداع والتذوق والنقد ..إلخ) ، ما لم نكن على بينة أولا من معنى الفن أو ما نقصده بالفن، لأننا إذا اختلفنا لن نجد عندئذ مرجعية نستند إليها، وستصبح آراء كل منا سواء، مهما كان بعضها متهافتاً، وبالتالى سوف ننتهى إلى نزعة نسبية ساذجة بغيضة تعتقد أن كل الآراء على صواب دائما، ولا فضل لرأى على آخر، وليس معنى ذلك بالطبع أننا نرفض الاختلاف فى الرأى، ونتطلع إلى موقف تتطابق فيه الآراء، فهذا أبعد ما يكون عن غايتنا ، لأن ما نتطلع إليه ببساطة هو أن نسعى إلى الوقوف على أرضية مشتركة ليست نتاجا لآرائنا الذاتية المحضة، وإنما هى أشبه بالأساس الموضوعى الذى يكون نتاجا لوصف الظواهر الفنية، والذى يمكن أن تتأسس عليه آراؤنا ومواقفنا.

ولقد ناقشنا من قبل هذه المفاهيم، وغيرها بالتفصيل فى أكثر من دراسة لنا، وخاصة فى كتابنا «مداخل إلى موضوع علم الجمال. بحث عن معنى الإستطيقى»، وعلى الرغم من أننا سنعتمد على الكثير مما جاء فى هذا الكتاب، فإننا لن نردده حرفيا، ليس فقط بسبب اختلاف السياق الذى نتحدث فيه الآن عن السياق الذى كنا نتحدث فيه، وإنما أيضا لأن هناك تفاصيل صغيرة (وإن كانت ذات دلالة) اختلف فيها موقفى الآن عن موقفى السابق ، بحيث أصبح أكثر رحابة وأقل صرامة وتشدداً، وأظن أن هذا حال كل موقف حينما يبلغ نضجه.

**ما الفن ؟ (هل يمكن تعريف الفن؟)**

السؤال: ما الفن؟ سؤال عن ماهية الفن، أى عن ما يجعل الفن فنا، ومن ثم فلا يصح عندما نسأل هذا السؤال الذى سأله أفلاطون من قديم الزمان، أن نجيب إجابة محدِّث أفلاطون بأن نعين أمثلة من الفنون كالتصوير والنحت، وننتهى إلى القول بأن الفن هو ببساطة من قبيل تلك اللوحة المعلقة على الجدار أو ذلك التمثال المنتصب فى الساحة أو الميدان؟ لأن السؤال الذى سيبقى قائما هو : وما الذى يجعلنا نسمى تلك اللوحة أو ذلك التمثال فنا؟ هل هناك شىء مشترك بين التصوير والنحت والموسيقى ، وغيرها من الفنون، يخول لنا أن نطلق عليها جميعا اسم الفن؟ وفضلا عن ذلك، فإنه يحق لنا أن نتساءل أيضا: هل هناك حدود أصلاً تفصل النشاط الفنى عن غيره من وجوه النشاط الإنسانى أو لم يكن الرقص قديما - على سبيل المثال - يمارس ضمن الطقوس والشعائر الدينية داخل المعابد؟! أو ليس الفن المعاصر، فى كثير من صوره، يميل أيضا إلى إزالة مثل هذه الحدود ، حينما نجد - على سبيل المثال - أن المواد المستهلكة فى حياتنا اليومية: كالزجاجات والعلب الفارغة وقصاصات الصحف، هى نفسها المواد التى يمكن أن يستخدمها بعض الفنانين فى أعمالهم الفنية، وحينما نجد أن الحدود تتماهى بين النشاط الرياضى والنشاط الفنى كما فى السباحة التوقيعية والرقص على الجليد بل فى بعض ألعاب الجمباز الاستعراضية؟

إن كل التساؤلات السابقة لها أهميتها القصوى، لأنها تهدف إلى تحررنا من مواقفنا «الدوجماطيقية»، أى من مواقفنا «الإيقانية» ، وهى تلك المواقف التى نتبنى فيها آراء عن الفن نظنها يقينية، دون أن نخضعها للشك والفحص والتمحيص، وعلى هذا فإن التساؤلات السابقة من شأنها أن تهز مواقفنا الراسخة إزاء الفن. ولكن هذه التساؤلات جميعا تهدف أساسا إلى بلوغ السؤال الأساسى الذى ترتكز عليه كل التساؤلات السابقة، وهو: هل هناك معايير أو شروط للفن؟ وبعبارة أكثر بساطة: هل يمكن تعريف الفن؟

يشكك بعض المجادلين فى إمكانية تعريف الفن، وحجتهم فى ذلك أنه لا يمكن تحديد خاصية أو مجموعة من الخصائص المشتركة فى كل ما يمكن أن نسميه فنا: ذلك أن الفن يتغير على الدوام، بل إنه فى الأصل كان متداخلاً مع المناحى والفعاليات الأخرى للحياة الإنسانية، إذ كان ممتزجاً بالطقوس الدينية، والاجتماعية وبالأساطير ، فضلا عن أن الفن الحديث والمعاصر قد تعددت مدارسه، وتنوعت

أساليبه، بحيث يستحيل استيعاب ذلك جميعا، فى تعريف واحد، وعلى هذا ، فإن وضع تعريف أو معايير للفن يعنى إغلاق مفهوم الفن ذاته الذى هو بطبيعته مفهوم مفتوح Open Concept ، ومن ثم فإنه يعنى وضع نهاية للإبداع الفنى ذاته الذى من أخص شروطه التحرر من أية شروط أو معايير وقواعد مسبقة، ولذلك فقد انتهى هؤلاء المجادلون فى ماهية الفن إلى رفض القول بوجود خصائص مشتركة بين الفنون أو الأنماط والأساليب الفنية على اختلافها وتنوعها ، وانتهوا فى وصفهم للفن إلى استعارة مفهوم «التشابهات العائلية» Family Resemblances الذى قال به فتجنشتين فى وصفه لمفهوم «اللعب» لأننا لم نجد فى خاصية مشتركة فى الألعاب جميعها، وإنما سنجد مجرد تشابهات وعلاقات ، فليست كل الالعاب مسلية، وليس فيها جميعا مكسب وخسارة، وعلى نفس النحو يرى المجادلون فى ماهية الفن أنه لا توجد خاصية مشتركة بين الفنون، وإنما توجد بينها تشابهات على غرار تلك التى توجد بين أفراد العائلة، فخاصية ما توجد فى أفراد معينين ، فى حين توجد خاصية أخرى فى أفراد آخرين دون غيرهم.

ولكن هذا الجدال ـ فى حقيقة الأمر ـ جدال عقيم يؤسس نفسه على تصورات يتم التسليم بها دون امتحانها أو مساءلتها · فمفهوم «التشابهات العائلية» عند فتجنشتين ليس ملزما لنا، لأنه ينطوى على قصور· فإذا كانت هناك خصائص متنوعة متداخلة توجد فى بعض الألعاب ولا توجد فى البعض الآخر، فإن ذلك لا يعنى عدم وجود ارتباط أو أصل مشترك بينها، وهذا الأصل ربما يتمثل فى أنها جميعا تقوم على المشاركة باهتمام ـ سواء من جانب اللاعب أو المشاهد ـ فى نشاط لا عملى ولا غرضى. وعلى نفس النحو يمكن أن ننظر فى إمكانية تعريف الفن، لأن إغلاق مفهوم الفن والمصادرة على الإبداع الفنى لا يتعلق بإمكانية التعريف ذاتها، وإنما يمكن أن يحدث فى تعريف أو آخر من التعريفات الضعيفة للفن، وفضلا عن ذلك، فإن تغير أساليب الإبداع الفنى على الدوام لا ينال من إمكانية تعريف الفن ذاته باعتبار أن هناك شروطا جوهرية تتعلق بماهيته، والأمر هنا شبيه بما يحدث فى حالة اللغة: فمن المؤكد أن *اللغة تتغير على الدوام* ، ولكن هذه الحقيقة لا تتعارض مع القول بأن هناك شروطا جوهرية لما يمكن أن تكون عليه لغة طبيعية إنسانية ما، وعلى نفس النحو يمكن أن ننظر إلى الفن باعتبار أن له ماهية أو طبيعة جوهرية ينبغى أن تتجلى فى شتى ظواهره أو مظاهره المتغيرة. وإلا افتقرت تلك الصور إلى اسم الفن أو حرمت منه[1].

وعلى هذا، فإن سؤالنا «ما الفن؟» يظل قائما ' وهو مازال قائما منذ أفلاطون وحتى يومنا هذا، وقد يرى البعض فى هذا مدعاة لليأس والإحباط من بلوغ إجابة شافية عن سؤالنا. فما الذى يمكن أن يقدمه واحد مثلى بعد كل تلك الإجابات التى لا تتوقف، غير أن نبرة اليأس هذه لا ينبغى أن تستولى علينا، فتعدد الإجابات فى حد ذاته إنما يكون دليلا على خصوبة القضية موضوع السؤال، والمهم هو أننا حينما نقدم إجابة لا ينبغى أن نستهين بما نسأل عنه هنا، بأن نقدم إجابات جاهزة، أو متسرعة. وفضلا عن ذلك، فإن تعدد الإجابات السابقة أمر يدعونا للتفاؤل، لأننا نتعلم ممن سبقونا، فنستفيد مما أظهروه لنا وكشفوا عنه، ولكننا نستطيع ـ فى الوقت ذاته ـ أن نتجاوزهم بأن نكشف عن وجوه القصور فى رؤيتهم مما ينبغى اجتنابه ، وربما كان من الأجدى قبل أن نشرع فى تقديم رؤيتنا لمعنى الفن أن سنتبعد أولا وجوه القصور والأخطاء الشائعة التى اقترنت بأهم التعريفات أو التصورات التى قدمها الفلاسفة للفن. وتلك هى المنهجية التى سنتبعها هنا:

**ما ينبغى استبعاده من تصوراتنا عن الفن**

لعل أكثر التصورات التى شاعت عن الفن أنه «رسالة أخلاقية وتربوية» ، فهو من أكثر التصورات التى لاقت على الدوام رواجا لدى العوام، وإن كان قد روج له فلاسفة ومفكرون وأدباء عظام منذ عصر اليونان. فسقراط على سبيل المثال كان يرى أن الفن لابد أن يحث على الفضيلة، أى لابد أن ينطوى على قيمة أخلاقية، وإلا أصبح هو ذاته بلا قيمة! وأفلاطون فى جمهوريته أو تصوره للدولة كما ينبغى أن تكون، نراه يستبعد مقامات موسيقية ويبقى على أخرى، بحجة أن بعضها (كالأيونى والليدى) لا يخلو من دعة وليونة يمكن أن تفسد أخلاق الشباب الذين ينبغى أن يتحلوا بأخلاق الشجاعة، وهو ما يمكن أن يجعل أثينا تحت رحمة أعدائها' كما أن تفسير أرسطو للفن أو التراجيديا (مجمع الفنون) من خلال مفهوم التطهير Catharsis هو تفسير ذو طابع أخلاقى ، ليس فقط لأن مفهوم التطهير له أساس دينى وأخلاقى. وإنما أيضا لأن التطهير فى التراجيديا أو المسرحية المأساوية يحرك انفعالات النفس

بقوة على نحو يتيح إيقاظ الساكن وإخراج الزائد منها، وبذلك يتحقق التوازن النفسي الذى هو شرط قيام الأخلاق كما تعلم من أستاذه أفلاطون، وإن كان شيلر يؤكد على الدور التربوى للفن، فإن تولستوى يؤكد على رسالته الأخلاقية المرتبطة بذلك الطابع التربوى من خلال قدرة الفن على إثارة مشاعر التعاطف بين البشر وتواصلها فيما بينهم.

ومكمن الخطأ فى هذا التصور أنه ينظر إلى الفن (الذى تتجلى فيه القيم الفنية والجمالية) كما لو كان أداة لتحقيق قيمة أخرى هى القيمة الأخلاقية، وكأن إبداع الفن والجمال لا يمكن أن يكون غاية فى ذاته دون أن يكون وسيلة لخدمة أية قيمة أخرى، حتى إن كانت هى القيمة الأخلاقية، وليس معنى ذلك أن الفن يكون ضد الأخلاق، فالحقيقة أن الفن ليس مع الأخلاق ولا ضد الأخلاق، وهذا يعنى بعبارة أخرى أنه يكون محايدا بالنسبة للأخلاق: فربما يتعلق موضوع العمل الفنى بمسائل أخلاقية، وقد يتخذ أو لا يتخذ العمل موقفا أخلاقيا إزاء تلك المسائل، ولكن هذا لا شأن له بالقيمة الفنية والجمالية للعمل، لقد تحثنا قصيدة ما على الفضيلة والقيم الأخلاقية النبيلة، ولكن هذا لا شأن له بقيمة القصيدة كعمل فنى ، فلكى تكون القصيدة عملا فنيا بحق يجب أن تكتب أولا بلغة الشعر وبشروط الشعر، يستوى بعد ذلك أن تتحدث القصيدة عن الدين والأخلاق أو عن المجون والغزل، أن تتغنى بالتصوف أو بالملذات، وهى حتى إن تحدثت فى مسائل الأخلاق فينبغى أن تتحدث عنها ضمنا لا مباشرة ، وتلميحا لا تصريحا لأن هذا هو أول شروط الفن فى عمومه.

ومن التصورات التى ينبغى استبعادها أيضا تلك التصورات التى تربط الفن بالأيديولوجيا، أى تلك التى تجعل الفن وسيلة للدفاع عن توجهات فكرية معينة أو تبريرها، ولعل الموقف الماركسى هو أشهر المواقف التى تندرج تحت هذا التصور للفن: فلقد رأى الماركسيون - على غرار معلمهم ماركس - أن الروح أو الوعى ليس هو الذى يوجه تاريخ العالم ومسار تطوره (كما وقع فى ظن هيجل) وإنما العكس هو الصحيح ، بمعنى أن الأحوال الاقتصادية فى أى مجتمع هى التى تحدد طريقة تفكير أهله وسائر أسباب حياتهم، فليس وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم (مع الأخذ فى الاعتبار أن الوجود الاجتماعى عند ماركس يتحدد بشكل أساسى من خلال الواقع المادى، أى من خلال قوى الإنتاج وعلاقات الملكية فى المجتمع)، وعلى هذا يقوم موقف الماركسيين من علاقة الفن عموما(والأدب خصوصا) بالواقع، حقا إن الماركسيين لا يتخذون موقفا واحدا دائما، ولكنهم - فى معظمهم على الأقل - ينظرون إلى السياق الاجتماعى الذى يمثل الموقف الطبقى للفنان والجمهور باعتباره الموقف الذى يحدد أسلوب الفن المنتج، ويرون أن ما يسمى بالفن الجميل إنما هو فن الطبقة العليا، فى مقابل الفن الجماهيرى الذى هو فن الشعب، أى فن البروليتاريا أو الطبقة العاملة، ولكن المعضلة هنا تكمن فى تبرير لماذا تتجاوز بعض الأعمال الفنية والأدبية سياقها التاريخى ووضعها الاجتماعى الطبقى الذى صاحبها، وهذه المعضلة قد فطن إليها ماركس نفسه: إذ لاحظ أن الملحمة، بل الفن عموما عند الإغريق ، يرتبط ببعض الأشكال الاجتماعية التى كانت سائدة فى عصرهم، ومع ذلك فإنه يرى أننا نجد صعوبة في أن نفسر لماذا لا تزال تلك الأعمال الفنية تقدم لنا متعة ونماذج لا تضاهى.[2] هذه المعضلة أدركها ماركس، ولكنه لم يوفق هو وأتباعه فى حلها أبدا، ذلك أنهم جميعا - فيما يرى هنرى أرفون - ظلوا عبيد ميولهم السياسية، فلم يستطيعوا التخلى عن النظر للعمل الفني من خلال الواقع المادى للإطار الطبقى الذى ينتمى إليه العمل، ولهذا كان تقدير ماركس للأدباء والفنانين تحدده عوامل تقع خارج إطار القيم الفنية والجمالية للعمل، فحكمه الأدبى فيما يتعلق بالمعاصرين - على سبيل المثال - يحدده موقفهم السياسى، حتى إنه ليقدر تقديرا خاصا شعراء من الطبقة الثانية، باعتبارهم يناضلون فى سبيل الحرية[3].

ذلك هو الخطأ الأكبر الذى تقع فيه النظرية الماركسية وكثير من النظريات المتأثرة بها فى رؤيتها للفن، ومن ثم للأدب ، فحتى النظريات الماركسية الناقدة للماركسية الأرثوذكسية السالفة التى تتبنى مفهوم الإطار الطبقى كمرجعية للفنان - حتى هذه النظريات لم تتحرر من النظر إلى الفن باعتباره وظيفة سياسية! حقا إن الفن ليس ظاهرة «لازمانية» وإنما هو ظاهرة زمانية تحيا فى واقع ما، ولكنه واقع لا يقبل الاختزال إلى الواقع المادى، ولا إلى أى أيديولوجية تفسر هذا الواقع، إن الإبداع الفنى الأدبى يلتقط على طريقته الخاصة رؤية الفن للواقع ، وإن شئنا

الدقة لقلنا إن الفن الحقيقى هو الفن المتحرر من الواقع، لا بمعنى أنه ينكر الواقع، وإنما بمعنى أنه يريد أن يتجاوزه.

والحقيقة أننا لا يمكن أن نقبل التصورات الماركسية للفن إلا من حيث أن بعضها قد يضىء تفسير التطورات التى تلحق بالفن كظاهرة تاريخية، ومن ثم لا يمكن أن نقبلها كما لو كانت تفسيرا لماهية الفن، لأن الفن ليس مجرد ظاهرة تاريخية، وإنما هو - قبل ذلك - ظاهرة جمالية، ولو أننا ارتضينا التصور الماركسى الأيديولوجى للفن، فسوف ننتهى إلى استبعاد كثير من روائع الفن بدعوى أنها تنتمى إلى الفن البورجوازى، وسنضفى على الفن أوصافا لا تنتمى إلى طبيعته، وسنحوله فى النهاية إلى أبواق سياسية وخطابية، إن الفن لا يملك إلا أن يكون متورطاً فى واقعه الاجتماعى بالمعنى الواسع، ولكنه لا يفعل ذلك عمدا وفقا لخطة مرسومة مسبقا بالضبط لأنه يتخذ من واقعه المحدد مناسبة لتأمل واقع إنسانى أكثر رحابة!

ومن التصورات التى ينبغى استبعادها ما يسمى بالنزعة الشكلانية الخالصة فى تفسير الفن Formal-ism ، ونقصد «بالشكل الجمالى» هنا مجموعة العلاقات الفنية الكائنة بين أجزاء العمل الفنى: كالعلاقات بين الألوان والخطوط والأشكال فى اللوحة، وبين الأصوات الموسيقية كاللحن والإيقاع والهارمونى فى العمل الموسيقى، وتشكيل الحجارة والتلاعب بالكتل الصلبة فى العمل المعمارى؟ والفن بهذا المعنى هو تلاعب بالمادة الحسية التى يستخدمها الفنان، وهذا هو ما يعبر عنه الفن، وما ينبغى أن يشغل اهتمامنا عندما نتأمل العمل الفنى. فالعمل الفنى لا يشير إلى شىء خارجه، ومن هنا كانت المقولة الشهيرة لكليف بل Clive Bell أحد أئمة الشكلانيين: عند تأملنا للوحة ينبغى ألا نستحضر معنا شيئا من الحياة، ومن هنا أيضا كانت الدعوة الشهيرة التى تروج لمفهوم «الفن من أجل الفن». ولاشك أن مثل هذه الدعوة كانت مدفوعة بحب الفن والإخلاص له ومحاولة تخليصه من العناصر الدخيلة عليه التى لا تنتمى إلى مجال القيم الفنية والجمالية، كأن يتم اختزال قيمة العمل الفنى فى التعبير عن الواقع الاجتماعى أوالسياسى أو التعبير عن القيم الأخلاقية .. إلخ ، غير أننا لا يمكن أن نعزل الفن عن الحياة وأشكال الواقع الإنسانى، ليس فقط لأن الفن نشأ مختلطا بأشكال الفاعلية الإنسانية والحياة الاجتماعية والدينية والأسطورية ، وظل يمارس هذا الدور بدرجات متفاوتة عبر تاريخه الطويل، وإنما أيضا لأن الفن يفقد دوره الرفيع فى الحياة عندما يصبح مغتربا عن عالمنا متورطا فى نزعات شكلانية مجردة، وهنا ينبغى التنويه إلى أن التجريد فى الفن لا يعنى تجرده من الدلالة على الحياة الإنسانية أو الواقع الإنسانى، وإنما يعنى التعبير عن هذه الدلالة بطريقة مجردة، أعنى دون تمثل لموضوع محدد مستمد من الحياة الإنسانية . ومن هنا فإننا ينبغى أن ننبه كثيرا على الخطأ الذى يقع فيه بعض المبتدئين من المصورين - على سبيل المثال - حينما يسعون إلى تقليد الأسلوب الفنى لدى كبار المصورين التجريديين ، غافلين عن أن الشكل الفنى عندهم يسقط رؤية عميقة للحياة وللوجود فى مجمله!

**محاولة لتعريف الفن**

إن المحاذير السابقة تمهد لنا الطريق الآن لإمكانية تعريف الفن دون التورط فى آراء هشة ساذجة أو مواقف ضيقة الأفق وواحدية البعد: فكون أن الفن هو تشكيل جمالى بالضرورة ، لا يعنى أن هذا التشكيل يكون منعزلا عن الحياة/الوجود الإنسانى، ولا عن الوجود العام فى مجمله، وهذا يعنى أن الشكل الجمالى لابد أن يسقط شيئا ما.. أن يقول شيئا ما عن عالمنا: إذ لا يمكن القول بأن الشكل يكون معبرا بذاته اللهم إلا إذا كنا نقصد أنه يكون معبرا فى ذات الوقت عن شىء ما، وعلى هذا يمكننا أن نعرف الفن على النحو التالى:

الفن هو التعبير عن معنى أو حقيقة شىء ما من خلال التشكيل الجمالى فى صورة متعينة. وينبغى أن نتوقف عند عناصر هذا التعريف لنفسر كلا منها على حدة. وفى علاقته بغيره:

ولعل أول ما ينبغى أن نتوقف عنده فى هذا التعريف هو مفهوم «التعبير الفنى» فالتعبير الفنى يكون من خلال الشكل الجمالى نفسه، ولكن هذا لا يعنى أن الشكل الجمالى يكون معبرا بذاته، بمعنى أن التعبير يكمن فى الشكل ذاته ، لأن مفهوم الشكل الدال بذاته والمعبر بذاته هو مفهوم بلا معنى، ويكاد يشبه مفهوم «الفئة الفارغة» فى المنطق ، أى المفهوم الذى يتحدث كائنات لا وجود لأفرادها فى الواقع (كالغول والعنقاء)، فعندما نقول شكل معبر أو صورة ذات دلالة، فلابد أن تكون معبرة عن شىء ما، وقد يتمثل هذا الشىء فى حالة إنسانية شعورية ما أو معنى متخيل أو حتى فكرة ميتافيزيقية، والواقع أننا غالبا ما نجد

تلك المعانى والأفكار متمثلة أو معبرا عنها بوضوح فى الأعمال الأدبية، وها هو ذا ميرلو بونتى(4) يبين لنا ما هنالك من صلة حميمة بين الرواية والميتافيزيقا، إذ أن الأعمال الروائية العظمى قد تنطوى على فكرة أو أكثر من الأفكار الميتافيزيقية من قبيل: فكرة الذات وصلتها بالحرية عند ستاندال، ولغز التاريخ بوصفه ظهورا لمعنى فى أحداث ثقافية عند بلزاك، والأسلوب الذى به يكون الماضى متضمنا فى الحاضر عند بروست... إلخ، ولكن الحقيقة أن ما يقوله ميرلو بونتى ينطبق أيضا على سائر الأعمال الفنية العظمى التى تسعى إلى تمثل حقيقة الأشياء التى تعبر عنها، وإن كان بدرجات متفاوتة من الوضوح بحسب طبيعة الوسائط المادية الخاصة بكل فن.. ويكفى أن نتذكر هنا - على سبيل المثال - حضور فكرة الموت فى كثير من أعمال المصورين العظام: كما فى لوحة ديرر «الفارس والموت والشيطان» ولوحة هانس هوفمان «الموت يمتطى رهوانا».

وهنا نجد لزاما علينا أن نناقش مفهوم «الحقيقة» الوارد فى تعريفنا للفن، ولكننا نود فى هذا السياق أن نؤكد أولا على مفهوم «التعبير العيانى» الوارد فى تعريفنا أيضا. فالفن يعبر دائما عن الفكرة فى صورة متعينة، أعنى فى صورة قد اكتسبت ملامح بحيث تبدو مشخصة : فالفكرة فى الرواية تتجسد فى شخصيات ومواقف وأحداث بحيث تفقد طابعها النظرى والمجرد. وفى العمل النحتى قد تتجسد - على سبيل المثال - فى وضع جسدى وفى إيماءة ما من إيماءات البدن، وحتى فى فن التصوير التجريدى تظل الفكرة حاضرة متعينة فى الأسلوب الفنى الذى يكسبها تعبيرا خاصا عن روح أو مكنون حالة ما نجدها فى الطبيعة والحياة، ولكن دون استعانة بموضوع محدد من الطبيعة أو الحياة. وحتى فن المعمار نجده يعبر عن الفكرة كما تتمثل فى التلاعب بالكتل الصماء وتشكيل البناء فى علاقته بالضوء والفراغ والسياق الإنسانى والاجتماعى الذى يوجد فيه ويجب ألا ينفصل عنه.

ويبقى الآن أن نتفهم معنى «الحقيقة فى الفن» أو معنى الحقيقة التى يعبر عنها الفن، وهذا التفهم أمر ضرورى فى عصرنا *الراهن الذى* أصبح فيه *الفن* مغتربا عن تمثل عالمنا الإنسانى ومستغرقا فى مسائل وتراكيب الشكل الجمالى. والواقع أن احتضار الفن - كما نبهنا هيجل Hegel من قبل - يكمن فى نسيان الدور الذى يضطلع به الفن فى التعبير على أنحاء شتى عن حقيقة عالمنا الإنسانى، لأن الجمال الذى يخلو من الحقيقة إنما هو جمال أجوف، لقد التقط هيدجر Heidegger ومن بعده جادامر Gad-amer هذا الخيط من هيجل وراحا يغزلانه من جديد، أما هيدجر فقد بالغ فى التأكيد على أولية الحقيقة فى الفن إلى حد أنه اعتبر الجمال ذاته أحد أساليب التعبير عن الحقيقة، ولقد راح هيدجر يؤكد على رؤيته هذه على مستوى التنظير والتطبيق على كثير من الفنون، حتى تلك الفنون التى يظن البعض أنها من العسير أن تعبر عن حقيقة ما، وإلا فما هى الحقيقة التى يعبر عنها بالبناء المعمارى؟ وهو يبين لنا هنا كيف أن المعابد أو دور العبادة - على سبيل المثال - إنما تعبر عن حقيقة العالم الإلهى كما تمثل فى وعى شعب ما وعبر عنه فنان ما، فعندما نشاهد فى الخبرة سكينة الطراز المعمارى الإغريقى ، وظلمة الطراز المعمارى الرومانى ، والأبراج المرتفعة والدعامات المحلقة فى الطراز القوطى، والعبوس الكئيب للطراز البروتستانتى المبكر، فإننا نكون فى حضرة كثرة متنوعة من الآلهة ، وكثرة مختلفة من أشكال العبادة(5).

وليس الأمر مقصورا على فن المعمار، فمن منا لا يذكر توصيف هيدجر بالغ العمق للوحة ڤان جوخ التى تحمل عنوان «حذاء الفلاحة» والتى يبين فيها كيف يتجلى فى الحذاء وحده عالم الفلاحة المرتبط بالأرض والملىء بالمعاناة والشقاء اليومى..

ومن لا يذكر موقف شوبنهاور Schopenhauer الذى قدم لنا رؤية عميقة ومعدلة لتوصيف أفلاطون للفن بوصفه تعبيرا عن المثل، أى عن المعانى الجوهرية الثابتة فى الأشياء والموجودات التى تكمن وراء مظاهرها العارضة، ولم تكن هذه المعانى الجوهرية سوى تعبير عن تجليات الإرادة فى الوجود: تلك القوة الدافعة العمياء فى قلب الموجودات جميعا التى تدفعها إلى حفظ حياتها وتأكيد كينونتها وأسلوب وجودها.

أما موقف جادامر فيتميز بأنه يكشف عن علاقة الفن بالحقيقة باعتبار أن الفن ينطوى على معرفة جمالية تقدم لنا شيئا عن حقيقة عالمنا الذى نحيا فيه بأبعاده الدينية والاجتماعية والثقافية، ومن ثم فإن جادامر يناهض أمرين مرتبطين فى الوقت ذاته: الأول أن الجميل (ومن ثم الحكم الجمالى) ليس مفهوما خالصا مجردا من سياقه الاجتماعى الثقافى، كما لو كان يحيا فى عالم خاص به بمنأى عن عالمنا، والثانى أن الفن يقدم لنا نوعا من الحقيقة التى

تختلف عن الحقيقة التى تقدمها لنا العلوم ، وإن لم تقل عنها أهمية وقيمة، وهو فى ذلك يقول: «أفلا توجد معرفة فى الفن؟ ألا تنطوى تجربة الفن على ادعاء الحقيقة التى تختلف بالتأكيد عن حقيقة العلم، ولكنها ليست دونها بالتأكيد، ألا تؤسس مهمة علم الجمال بدقة حقيقة أن تجربة الفن إنما هي نمط فريد من المعرفة، يختلف بالتأكيد عن تلك المعرفة الحسية التى تزود العلم بالمعطيات الأساسية التى يبنى منها معرفة الطبيعة، ويختلف بالتأكيد عن المعرفة العقلانية الأخلاقية برمتها، وعن المعرفة التصورية كلها، ويبقى مع ذلك معرفة، أى حقيقة ذات طابع توصيلى؟»(6).

ولاشك أن قيمة هذا التصور تكمن فى أنه يختلف عن مفهوم الحقيقة الكلية المتعقلة عند هيجل والحقيقة التى لا تعبأ كثيرا بالجمال عند هيدجر ،وبذلك فإنه وإن كان ينطلق من الأساس الذى أرسياه مع غيرهما، إلا أنه يتجاوز الإشكاليات التى تكتنف التصورات التى تربط بين الفن والحقيقة دون أن تهمل البعْد الجمالى للفن الذى تتجلى من خلاله تلك الحقيقة. وربما يقودنا هذا إلى مناقشة مفهوم «علم الجمال ذاته» باعتباره مرتبطا ارتباطا وثيقا بمفهوم البعد الجمالى للفن.

**علم الجمال والجميل فى الفن**

مصطلح «علم الجمال» Aesthetics حديث نسبيا ، إذ أطلقه ألكسندر باومجارتن A. Baumgarten حوالى سنة 1750 لتمييز منطق الحساسية الجمالية إزاء الفن عن منطق التصورات المجردة سواء فى العلم أو الميتافيزيقا، فالفن يقدم لنا الجميل من خلال الجزئى والعينى المشخص لا من خلال التصور العقلى المجرد، ولكى نفهم روح ما يريد باومجارتن قوله، فإننا يمكن أن نسوق الأمثلة التالية:

يحيل العلم الماء إلى تصور مجرد من خلال تلك الصياغة H2/0 التى يتم من خلالها اختزال الماء الذى نعرفه فى الواقع من خلال حالاته المتعينة إلى مفهوم مجرد، أما الفنان فإنه يصور حالة ما من الحالات التى يتبدى عليها الماء، قد تكون صفحة جدول أو نهر رقراق كما ينعكس عليها ضوء القمر أو النهار أو حتى الأضواء الاصطناعية فى الليل، وقد تكون حالة محيط هائج تتلاطم أمواجه التى تعصف بقارب يشرف على الغرق كما فى إحدى لوحات المصور الفرنسى تيودور جيركو Geri-cault . والعلم يحيل مفهوم الجواد - على سبيل المثال - إلى مجموعة من الخصائص العامة المجردة التى تميزه عن البغال والحمير ولكن الفن لا يعرف جوادا عاما مجردا، وإنما يعرف حالة خاصة من الحالات التى تميز جوادا بعينه. فها هو ذا امرؤ القيس يصف جواده فى بيته الشعرى الشهير فى صورة حسية حركية متعينة كأنه لا نظير له بين الجياد، قائلا:

مكر مفر مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من عل

وها هو ذا تيشان Titian فى لوحته المسماة «شارل الثامن» يصور شارل وقد أضفى عليه هيبة الأباطرة باعتباره أحد حكام أسرة هابسبورج التى حكمت أوروبا لقرون طويلة، إذ يصوره عائدا منتصرا من معركة حربية ،مزهوا فوق جواده، والجواد فى هذه اللوحة له وضع خاص أيضا: إنه جواد يتبختر على نحو يعكس حالة الأبهة الإمبراطورية المزهوة بانتصارها ،كيف تصور لوحة ما تلك الحالة الشعورية فى لقطة واحدة: ذلك شأن الفن ومنطقه الخاص مما يدرسه علم الجمال.

كذلك فإن الميتافيزيقا من خلال فلاسفتها العظام تستغرق مجلدات فى توصيف عقلانى مجرد لمشكلة الموت ولخبرتنا به، ولكن الفنان المبدع قادر على أن يصور لنا تلك الخبرة فى *إحدى تجلياتها العينية فى لقطة واحدة* من خلال صورة حسية، فها هو ذا ألبرت رايدر A. Reider يصور لنا الموت فى هيئة شبح ممسكاً بمقصلة وقد امتطى رهواناً أو جوادا مسرعاً يحوم فى دورات حول ما يشبه حلبة السباق، وعلى نحو يبدو فيه الموت/ الشبح باعتباره الفارس الوحيد أو الفارس الأخير الذى يبقى وحده منفردا بالميدان فلا يقوى على منازلته أى موجود آخر، لأنه صاحب الكلمة الأخيرة فى هذا الوجود. ولذلك فإن كل شيء فى اللوحة يعضد هذا المشهد الدرامى: فلا شيء يوجد مع الموت سوى شجرة ذابلة وأفعى تشرئب مستعرة متأهبة للدغة الموت، واللون المهيمن على المشهد ، بما فى ذلك لون السماء ، يعضد هذا التصوير المشخص لمعنى الموت: إنه لون رمادى كالح مكفهر كالتراب أو الغبار، يتخلله لون فسفورى باهت يعكس صفرة الموت، ولا أظن أن هناك حالة لونية يمكن أن تصور لنا تلك الصورة الحسية للكون على نحو أفضل من ذلك.

فكأن باومجارتن أراد بعلم الجمال دراسة المنطق الخاص بالجميل المعطى من خلال الفن، والذى يمكن استقباله من خلال الحساسية الجمالية، والواقع أن هذا الطريق الذى سار فيه علم الجمال بمفهومه الحديث، إلى أن تشعبت قضاياه على النحو الذى نجده اليوم، والحقيقة أنه رغم تشعب قضايا علم الجمال المعاصر وتعددها وتعقدها، فإننا يمكن أن نردها فى الأساس إلى مبحثين رئيسين: الأول هو العمل الفنى كموضوع جمالى والثانى هو الخبرة الجمالية بالعمل الفنى . وتحت كل مبحث من هذين المبحثين تندرج قضايا لا حصر لها، فالمبحث الأول يمكن أن يشتمل - على سبيل المثال - على قضايا من قبيل : مستويات الخبرة الجمالية، وهى خبرة المبدع والمتذوق والناقد، وما بينها من تداخلات واختلافات ، فضلا عن الاختلافات الدقيقة فى كل خبرة من هذه الخبرات بحسب اختلاف طبيعة موضوع الخبرة، فالخبرة بالشعر - على سبيل المثال - تقتضى ملكات وتوجهات خاصة تختلف عما تقتضيه خبرتنا باللوحة أو بغيرها من الفنون البصرية.

غير أن الفهم الدقيق لعلم الجمال يقتضى أيضا تمييزه عن غيره من العلوم التى تشترك معه فى أنها تدرس الفن، وذلك من قبيل: سيكولوجية الفن (أو دراسة العلاقة بين الظواهر السيكولوجية والظواهر الفنية) وسوسيولوجيا الفن (أو دراسة العلاقة بين الظواهر الاجتماعية والظواهر الفنية) ، وتاريخ الفن الذى يدرس تطور الفن والأساليب والأدوات الفنية عبر العصور .. إلخ غير أن ما يميز علم الجمال عن هذه العلوم التى تدرس الفن أيضا، هو أن علم الجمال - بخلاف هذه العلوم - يركز انتباهه فى البعد الجمالى للفن، فما المقصود بالبعد الجمالى للفن؟ ولا يعنى ذلك - بطبيعة الحال - أن علم الجمال مقطوع الصلة بهذه العلوم ، أو أنه يمارس مهامه بمنأى عنها متعالٍ عليها، كلا، فإن هذه العلوم جميعا تمد علم الجمال بثروة هائلة من الوقائع التجريبية التى يمكن أن يستفيد منها عالم الجمال عند صياغة مقولاته النظرية أو التنظيرية ، لأن النظرية لا يمكن أن تتجاهل الوقائع التجريبية، ولكن من الضرورى أيضا أن نعى أن الوقائع التجريبية ذاتها لا يمكن إجراؤها بشكل مشروع فى هذه العلوم بمنأى عن المفاهيم الأساسية التى يعنى بها علم الجمال باعتباره علما فلسفيا، ولكن هذا - للأسف - هو حال أغلب البحوث والدراسات التى تجرى فى هذه العلوم، وخاصة فى عالمنا العربى، ولهذا فإن هذه الدراسات التجريبية فى مجال الفن تحتاج إلى المفاهيم الجمالية كأساس متين تقوم عليه: فنحن لا ندرى - على سبيل المثال - كيف يمكن إجراء تجارب سيكولوجية على مسألة التفضيل الجمالى يفترض الوعى بمفاهيم أخرى أكثر أولية: كالحكم الجمالى والخبرة الجمالية، وهى مفاهيم أنفق فلاسفة الجمال فى إيضاحها وبيان تفاصيلها وشروطها وطبقاتها ومستوياتها آلاف المجلدات بحيث يكون من السطحية اختزالها فى تعريفات متعجلة لمفهوم التفضيل الجمالى الذى يعد هو ذاته تابعا من توابع مفهوم الخبرة الجمالية!

وعندما نقول أن ما يميز علم الجمال أنه يركز انتباهه فى البعد الجمالى للفن، فلا يركز انتباهه فى البحث فى صلة الفن بشىء آخر أو ظواهر أخرى (سيكولوجية أو اجتماعية أو تاريخية) وإنما يعنى بالبحث فى المفاهيم الأولية أو التأسيسية الكلية التى تميز العمل الفنى من حيث هو موضوع جمالى، وتبين لنا كيف يمكن تلقيه، أى كيف يقع فى خبرتنا الجمالية - عندما نقول ذلك! فإن السؤال الذى قد يطرأ على بعض الأذهان هو: وماذا يعنى «البعد الجمالى» أصلا؟ وببساطة يمكن القول إن البعد الجمالى للفن هو كل الخصائص التى تجعل للعمل قيمة فنية وجمالية، ومن ثم يكون عملا فنيا بحق، ولاشك أن هناك فروقا دقيقة تميز بين القيم الفنية والجمالية التى يكثر الخلط بينها، ولكننا إجمالا نقول فى هذا الصدد أن القيم الفنية هى كل خاصية إيجابية يمتاز بها أسلوب صياغة وبناء العمل وتكون ماثلة فيه دون حاجة لحدوث خبرة جمالية بالعمل من خلال المتلقى، فنحن يمكن أن نتعرف على هذه القيم من خلال خبرة بحثية أو دراسية، ومثال ذلك أن نصف أسلوب ضربات الفرشاة أوتوظيف اللون الأصفر عند ڤان جوخ أو سلاسة الأسلوب اللغوى وخصائصه البلاغية عند طه حسين. أما القيم الجمالية ، فهى تلك الخصائص التى تضفى قيمة على العمل ولكنها لا يمكن أن تتجلى إلا من خلال خبرة المتلقى ، كأن نصف عملاً سينمائيا أو روائيا ما بأنه مشوق أو عميق.. حقا إن شواهد التشويق أو العمق موجودة فى العمل ذاته، ولكنها لا يمكن أن تتجلى إلا لوعى يفهمها ، ولوجدان يتفاعل معها.

غير أن ما ينبغى أن نضعه دائما نصب الأعين هو أن علم الجمال لا يبحث فى القيم الفنية والجمالية كما تتحقق فى عمل فنى ما، وإنما يبحث فى أصول القيم الفنية والجمالية وشروطها وأصنافها ، وهذا هو ما يميز مهمة

عالم الجمال عن مهمة الناقد : فالنقد الفني ـ بخلاف أي علم من العلوم التي تدرس الفن ـ يشارك علم الجمال في الاهتمام بالبعد الجمالي للفن، غير أن اهتمام الناقد يظل منصبا على عمل فني بعينه، أو على مجموعة معينة من الأعمال الفنية لفنان أو أديب. أما عالم أو فيلسوف الجمال فإن اهتمامه يظل اهتماما بالمسائل الكلية، ولا يعني هذا أن عالم الجمال لا يهتم إلا بتفاصيل الفن وأعماله الجزئية، وإنما يعني أنه ينظر إلى الكلي كما يتجلى في الجزئي. فليس من الضروري أن يبحث عالم الجمال في مبادئ عامة تخص الفن بإطلاق، فقد يبحث في المبادئ العامة كما تتجلى في الأدب (كما فعل سارتر في كتابه «ما الأدب؟») وقد يضيق موضوع البحث أكثر من ذلك، ولكنه يظل فلسفيا، لأن السؤال الذي يسأل يظل كليا: فقد يتساءل المرء مثلما تساءلنا ومثلما تساءل هيدجر من قبلنا عن ماهية الشعر، ولكن السؤال يظل كليا، ومن ثم يظل فلسفيا، لأنه سؤال عن ماهية الشعر، ولاشك أننا يمكن أن نلجأ إلى أمثلة تطبيقية لدى شاعر أو فنان ما مثلما كان يلجأ هيدجر إلى الشاعر هيلدرلن أو المصور ڤان جوخ، ومثلما لجأنا نحن في أكثر من موضع إلى الشاعرين أحمد عبد المعطي حجازي وحسن طلب أو الروائي جمال الغيطاني وغيرهم، ولكننا في كل هذه الحالات الجزئية أو المتعينة إنما نحاول أن نجد أمثلة تطبيقية على ما نعتقد أنه يجسد حقيقة فن ما بإطلاق.

وعلى هذا يمكن القول إن علم الجمال يبحث في الشروط العامة التي يمكن أن يتجلى عليها فن ما من حيث هو فن من *الفنون الجميلة*، أي يبحث في *الشروط العامة* للجميل كما يتجلى لنا من خلال الفن (وهو ما يسمى بالإستطيقي الذي يشكل الموضوع الأساسي لعلم الجمال أو الإستطيقا) ، غير أن الجميل ـ كما نعلم ـ يتجلى أيضا في الطبيعة وفي وجودنا الإنساني، وليس حكرا على الفن، ومن ثم لا يحق لنا ـ مثلما نادى بذلك جادامر دائما ـ أن نعزل الإستطيقي أو الجمال الفني عن الطبيعة والواقع الإنساني ، وهذا حق بلا شك، إذ أن الفنان يتعلم دائما من الطبيعة ومن الوجود الإنساني ذاته، فيجد في ذلك مصدرا لا ينضب لسائر خبراته وأساليبه الفنية، غير أنه من الصحيح أيضا أن الفنان لا ينقل الطبيعة أو الجمال الطبيعي إلى نسيج لوحته أو بطانتها، وإنما هو يعيد خلق ذلك الموضوع في إطار جديد يضحي فيه بتفاصيل من المشهد الطبيعي ، ويضيف تفاصيل أخرى، ويقدم المشهد في سياق جديد من *الضوء واللون* وغير ذلك من الأساليب الفنية، وفضلا عن ذلك، فإن الفنان (أو الأديب) قد لا يصور الموضوعات الطبيعية أو الإنسانية التي توصف بأنها جميلة، بل قد يصور موضوعات طبيعية أو إنسانية تتصف بالقبح ، ويدخل في عداد ذلك سائر المشاهد التي تأباها النفس السوية ، كمشاهد ومواقف الشر والألم والبؤس والمعاناة والموت ذاته، ولكن الفنان هنا أيضا يحيل هذا القبح الطبيعي أو الواقعي إلى موضوع جمالي يقبله المتلقي ويستمتع به، أو ـ بمعنى أدق ـ يستمتع بتمثيله وتصويره فنيا: فنحن في الأدب أو السينما ـ على سبيل المثال ـ لا نستمتع بالشر أو البؤس والشقاء، وإنما نستمتع بقدرة الفنان على تمثيل الشر وتصوير البؤس والشقاء! وهذا ما يعرف باسم «جماليات القبيح» أي قدرة الفن على تحويل القبيح في الطبيعة إلى جميل في الفن، وهذا دليل ثان على اختلاف الإستطيقي (أو الجمال في الفن) مفهوم الجمال الطبيعي . وبالإضافة إلى ذلك كله، فإن الفنان قد لا يتمثل موضعا مستمدا من الطبيعة على نحو مباشر، وإنما يتمثله على نحو تجريدي أي من خلال أدواته الفنية الخالصة كما في التعبير التصويري من خلال التشكيل بالخطوط وبالألوان والأشكال، وفي التعبير في الموسيقى الخالصة أو ما يعرف بموسيقى الآلات التي لا تستعين بالكلمات.

ومع ذلك فإنها تظل قادرة على التعبير بقوة عن سائر المشاعر الإنسانية، ولكن دون تحديد لموضوع أي منها، وحتى حينما يلجأ الفن المعاصر إلى تشويه الأشكال *الطبيعية أو الواقعية وتقديمها على غير هيئتها الفعلية*، فإن ذلك يكون تعبيرا عن رفض الواقع ومحاولة لإضفاء معنى جديد عليه، كما أن الفن المعاصر حينما يبدو مفتقدا للمعنى من خلال تناثر الأشكال وتفكك مفردات العمل الفني، فإنه قد يعبر بذلك (إن جاء هذا التناثر والتفكيك مقصودا متقنا) عن تشرذم الواقع المعاصر وافتقاده للمعنى وللوضوح.

والذي يستفاد من هذا هو أن الإستطيقي أو الجميل في الفن(*موضوع علم الجمال*) وإن كان لا ينفصل عن الطبيعة أو الواقع الإنساني، إلا أنه ليس مرادفا لهما، فالجمال في الفن يظل مغايرا للجمال الطبيعي ، لأن الفن في النهاية هو *الإنسان مضافا إلى الطبيعة*، وهذا الشيء الإضافي (من الناحية الجمالية) هو مهمة علم الجمال.

**الهوامش:**

(1) انظر تفصيل ذلك في كتابنا مداخل إلى موضوع علم الجمال بحث عن معنى الإستطيقى (القاهرة دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة 1992 ، صفحات 77 - 81.

(2) Marx, contribution to the critique of political Economy, translatedby : S.W. Ryazanskaya (London : Lawrence and Wishart, 1971), p. 217.

وانظر أيضا مقالنا «جدلية العلاقة بين الأدب والواقع» المنشور ضمن فعاليات مؤتمر أدباء مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر 2007).

(3) انظر في ذلك الجمالية الماركسية، ترجمة جهاد نعمان (بيروت باريس، منشورات عويدات سنة 1982) ص 6 وما بعدها . وانظر أيضا كتابنا جدل حول علمية علم الجمال (القاهرة. دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1994) ، ص ، 61 وماب عدها .

(4) Merleau- ponty , sense and non Sense, trans. Hubert Dreyfus (Northwestern University Press, 1964), p. 26.

(5) انظر في ذلك كتابنا : الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية(بيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1992)، ص 104 - 106.

(6) هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة د. حسن ناظم وعلى حاكم صالح، مراجعة د. جورج كنوره (طرابلس دار أويا، سنة 2007) (ينبغي كتابة ونطق اسم هذا الفيلسوف على النحو التالي هانس - جيورج جادامر).

# الفن التشكيلى فى مصر والحراك السياسى بين السلطة والشعب ورياح التغيير

عزالدين نجيب

أيهما أسبق أو أكثر تأثيرا فى الآخر: الفن فى السياسة أم السياسة فى الفن؟... التاريخ يثبت لنا أنهما عاملان متفاعلان فى علاقة جدلية تؤدى إلى التغيير ، بيد أن السياسة كعنصر فاعل فى البناء التحتى للمجتمعات وانعكاس له فى الوقت ذاته - أسرع فى تأثيرها على متغيرات الفن، الذى هو جزء من البناء الثقافى / الفوقى لأى مجتمع، رغم أن الثقافة أبطأ كثيرا فى استجابتها لدواعى التغيير فى البناء التحتى ، بما يشمله من جوانب مادية وتنموية ومن قوانين مدنية وتوجهات سياسية ، ذلك أن الثقافة هى جماع لأنساق التعليم والمعتقدات والعادات والتقاليد والفكر السائد، وما ترسخه هذه الأنساق من ذوق للمجتمع ومن أنماط جمالية وإبداعية مختلفة، لكن فعل السياسة المصحوب عادة بقوة السلطة أو التدخل الخارجى أو قانون المصالح الطبقية - يملك من الآليات العملية ما يغير به فى وقت قصير الوجه الثقافى للمجتمع، حتى وإن تم ذلك فى قشرته السطحية وليس فى صلب بنيانه الذى يتطلب زمنا طويلا لتغييره.

فإذا سلمنا بأن التغير الثقافى السريع الناجم عن العوامل المشار إليها (قوة السلطة أو التدخل الخارجى أو المصالح الطبقية) يحدث أثره كتجريف الرياح للقشرة السطحية للمجتمع، فماذا عن ثقافته التحتية خلال فترات السيادة لثقافة السلطة والشرائح العليا الدائرة فى فلكها؟...

إنها تستثمر فى الحقيقة بطابعها التقليدى ذى الجذور التاريخية الممتدة، من هنا نجد فى مثل هذه المجتمعات ثقافتين متجاورتين جنبا إلى جنب، تعبر كل منهما عن القوى والطبقات الحاكمة والمحكومة، وقد تتفاعلان أحيانا ، وقد تحاول إحداهما إزاحة الأخرى فى أغلب الأحيان، بحسب قوة وآليات التأثير التى تملكها كل منهما، وحسب التراوح بين عوامل المحاكاة من الأضعف للأقوى أو بحسب الأكثر احتياجاً منهما للآخر، وخلال هذا الحراك الثقافى تتولد ثقافة جديدة للشعب، أو هى - بالأحرى - نفس الشجرة الوطنية التى تمتد جذورها العميقة فى الطبقات الحضارية وقد خصبت بمنابع وروافد ثقافية جديدة فكبرت وتفرعت وأثمرت فاكهة ذات أشكال وألوان وروائح متعددة، تستوعب خبرات الماضى البعيد والمؤثرات الوافدة عبر الاحتكاك (بالآخر) كما تستوعب المناخات الجغرافية والثقافية المختلفة فى البلد الواحد، ما يشكل - فى النهاية - الهوية الثقافية المتميزة.

هذا ما تؤكده مراحل التاريخ المصرى قديما وحديثا، بكل ما شهدته من حقب استعمارية وقوى طبقية ومحكات انفتاحية على الثقافات الأخرى عبر العصور ، وما أسفرت عنه من هوية ثقافية تزدهر حينا وتنكمش حينا آخر وتتشوه حينا ثالثا، تبعا للظروف ولرياح التغيير فى نظم الحكم وقوى السلطة، أو فى مقاومة الشعب وتوهج ملكاته المبدعة.

المثال البارز على ذلك نجده خلال فترة حكم المماليك لمصر فى القرون الوسطى، بما اتسمت به من بطش ونهب، ومظالم وحروب ومجاعات على مدى عدة قرون، لكنهم كانوا خلالها رعاة للفنون والتعمير، وتلك مفارقة تاريخية لم تدرس جيدا حتى الآن، إلا أن مفتاح حل تلك المعادلة يكمن فى أن الشعب المصرى المغلوب على أمره فى كل هذه العصور لم يتعود على المقاومة بالعنف للغزاة القاهرين، إلا فى مواقف يرتبط فيها الغزو بازدراء العقيدة، مثلما حدث فى عصر احتلال الرومان لمصر، وعصر الحملة الفرنسية عليها، لكن ذلك لم يحدث مثله فى عصر المماليك أو من سبقوهم من الغزاة حتى الفتح الإسلامى، بل حدث العكس مما جعل الشعب يحول الفن والتعمير اللذين اهتم بهما الفاتحون والغزاة إلى أدوات لاستيعابهم ولتأكيد ذاته الثقافية من خلال ما كلف بتصميمه وتنفيذه، خاصة بالنسبة للعمارة وكل ما يدخل فيها من فنون حرفية دقيقة، لقد تجلت فى هذه الفنون كل خبرات الحقب الحضارية السابقة لدى الشعب وتوحدت مع عقائده وقيمه الروحية من العصور الفرعونية حتى الإسلام ، وراوغ الشعب حكامه من خلالها، فجعل من تلك الأبنية الحجرية مصدر خير لأبنائه الحرفيين ، وأحالها إلى مجال للتنافس الإبداعى، وإلى رموز حية لإثبات عبقريته وإعلاء شأن عقيدته وتكريس سلطتها على الحاكم، الذى اضطر - وفقا لهذه العقيدة ذاتها - أن يبنى للشعب الكتاتيب والمدارس الفقهية

والمستشفيات والأسبلة والوكالات التجارية لتسد احتياجاته، فى زمان لم يكن للشعب أية حقوق أو حتى من يدافعون عنها.

وكشعب تشكيلى الهوى والمزاج بطبعه منذ العصور المصرية القديمة، طوع الفنون العملية المرتبطة بالعمارة والأزياء والبسط وأدوات المعيشة اليومية لتتعانق مع حاجاته المادية والروحية، دون أن تتعارض فى ذات الوقت مع حاجات السلطة، ولأنها سلطة أجنبية فلم يكن يعنيها إلا ما يشبع حاجاتها ، فيما يواصل الشعب صنع ثقافته ، والعيش من خلالها بلا تدخل من الحكام، ومن هنا أصبح لدينا اليوم أكبر متحف تشكيلى مفتوح فى العالم، يتمثل فى مئات الصروح المعمارية التى شيدتها أيدى أبناء الشعب وإن نسبت إلى الحكام، الذين أمروا ببنائها زاعمين التقرب بها إلى الله وإن كان الدافع الحقيقى هو إشباع حبهم للجاه والتخليد ، مع التظاهر بفعل الخير ببناء الأسبلة والمشروعات الخيرية، واستطاعت هذه الأيدى أن تشكل تلك الأبنية بأعلى مستويات الإبداع الفنى، عبر نوافذ الزجاج المعشق بالجص ( من شمسيات وقمريات وقندليات) ، والزخارف الحجرية والفسيفسائية فوق الأرض والجدران والمآذن والقباب وواجهات الأسبلة ، وغير ذلك من فنون خرط الأخشاب والحفر والتعشيق والتطعيم بالعاج فيها، وما تضمه المشربيات والجدران والأسقف والمنابر والأرائك والكراسى والمناضد والسواتر والشكمجيات من تجليات الفنون المختلفة ، وقس على ذلك ما يفوق الحصر من فنون الحرف التقليدية فى أشغال النحاس والفضة والذهب، وأشغال الحلى والتطريز والنسيج، وفى أوانى الفخار والخزف والبللور والرخام والأحجار الكريمة... وغيرها وغيرها.

وبالتوازى مع كل هذه الفنون ذات الطابع الرسمى، التى كانت تلبى - فى الأساس - حاجات الطبقات العليا ثم الشرائح الوسطى بشكل ثانوى، كانت هناك فنون يدوية أخرى يمارسها الشعب الفقير لإشباع حاجاته النفعية والجمالية فى آن واحد، بعضها من جنس فنون السادة وتؤدى نفس الأغراض لكن بخامات البيئة المنتشرة فى آلاف القرى، وبأنماط جمالية ذات طابع فطرى، بعيدا عن التقنين الذهنى والعقائدى للفنون الرسمية..

هكذا كان المصرى يصنع بساط الحصير من سمار الترع، ويصنع الكليم من صوف أغنامه وجماله، ويزخرفهما باللوحات الهندسية وصور الطيور والأسماك والحيوانات المتعايشة معه منذ عشرات القرون، ولا بأس من تصوير بعض الأشخاص بين كل ذلك، ويصنع أدوات عمله فى الزراعة والحصاد والدرس من أشجار حقله مزينة بوحدات فنية وأنماط تضرب فى عمق التاريخ، ويصنع السلال والأطباق من سيقان القمح وسعف النخيل وأعواد البوص والحناء ويلونها بألوان صبغات النباتات الطبيعية ، ويبنى بيته الطينى بأشكال معمارية بديعة التكوين، ستتخللها الوحدات الزخرفية على هيئة مثلثات متقابلة أو زجزاج أو فتحات طولية، ومن فوقها أقبية وقباب تعمل على تلطيف الهواء وتتعانق مع المحيط الفراغى والكونى ، ويصور فوق واجهاتها ما لا يحصى من الرسوم المستمدة من الطبيعة الغناء، وكأنما يصنع من المنزل صورة مصغرة للجنة كما يتخيلها ، ويصنع من الفخار الأوانى بأنماط جمالية تلبى حوائجه ومعتقداته، ويضيف إلى قلل الشرب شبابيك مخرمة بأروع التصميمات الفنية، ويصنع كراسيه وأرائكه من جريد النخل بتصميمات متشاكبة تحقق الراحة الجسدية والمتعة البصرية معا، ويرسم على سواعد الرجال أجمل رسوم الوشم مستمدة من قصصه الشعبية وملاحمه البطولية ومعتقداته الدينية، وهى نفسها التى يصورها الفنان الشعبى فى لوحات تطبع بأساليب بدائية على الحجر أو الخشب وتباع فى الأسواق كضرورات معنوية لأبناء الشعب يقبلون على اقتنائها بملاليم معدودة هى أقصى ما يستطيعون إنفاقه.

لكن فترة حكم المماليك التى شهدت أزهى فترات الفن فى مصر، انتهت نهايتها المأساوية عام 1517م ، وقضى على دولتهم بسيف الغازى العثمانى السلطان سليم الأول، الذى قضى كذلك على خمسين حرفة فنية حين انتزع أسطواتها وحرفييها عنوة وشحنهم فى المراكب كأسرى الحرب إلى إسطنبول ، ليشيدوا بها القصور والمساجد والقلاع، وليؤسسوا لتركيا صناعات جديدة بخبراتهم التى جعلت الغيرة تنهش قلب السلطان، لامتلاك المصريين لها من دون الأتراك!

ولننظر إلى حادثة صغيرة ذات دلالة يرويها لنا مؤرخ ذلك العصر «ابن إياس» توضح ماذا يمكن أن تفعل السياسة بالثقافة.. فقد بكى الشعب المصرى كله على مصير سلطانه الشهيد طومانباى الذى شنقه السلطان سليم وعلقه أياما على باب زويلة، وراح الشعب ينسج

القصص عن شجاعته وكرمه ووفائه لسيده السلطان قنصوة الغورى الذى نصبه نائبا له حين سافر إلى الشام ليقود جيشه ضد العثمانيين قبل أن يستشهد بالخيانة فى معركة «مرج دابق» وكيف رفض طومانباى الامتثال لحكم الغازى المنتصر وأصر على مقاومته حتى تم اعتقاله وقتله، وعلم السلطان سليم - وهو فى قصره بالقاهرة - بوجود فنان شعبى يشخص قصة طومانباى فى المقاهى بالتمثيل عن طريق عرائس خيال الظل، والناس تلتف حوله وتبكى على بطلها الشهيد ، فأمر بإحضاره ومعه عرائسه وأدواته إلى قصره، واعتقد الرجل - وكذلك الناس - أنه هالك لا محالة، وأن مصيره سوف يكون أبشع من مصير طومانباى. لكن السلطان أمره بأن يعرض أمامه التمثيلية كما عرضها على الناس، وما إن شاهدها حتى بهر بما فيها من إبداع فني، وطلب منه أن يعرض عليه تمثيليات أخرى وهو يشخصها بصوته ويحركها بعصيه من خلف الستار. وبدلا من أن يأمر السلطان بقتله أمر بإرساله إلى إسطنبول ليعلم الأتراك هذا الفن، ولا يخفى علينا أن السلطان أراد أن يضرب عصفورين بحجر واحد فمن ناحية كان يستزرع هذا الفن فى بلده، ومن ناحية أخرى كان يقصى عن القاهرة فنانها الذى يعبئ الشعب ضد المحتل بدلا من إعدامه فيضاعف نقمة الناس.

أما عشرات الحرف التى خربت بتهجير أربابها إلى تركيا فقد استطاعت الخصوبة فى مواهب الشعب المصرى أن تعوضها ، فأنبتت أجيالا جديدة سرعان ما استأنفت دور السابقين، واستطاع الحرفيون الجدد أن يجعلوا أنفسهم ضرورة لسلطة الاحتلال، التى كانت بحاجة - مثلها مثل أسلافها المماليك - أن تشيد قصورها وأن تنافق الشعب ببناء المساجد لإثبات تدينهم وتقربهم إلى الله، بما يستوجب طاعة الرعية لهم كما أمر الدين ، كذلك أمروا ببناء الأسبلة لإطعام الفقراء وكسائهم، ولكفالة اليتامى والمساكين وتوزيع الصدقات على المحتاجين وأبناء السبيل، مما يكسب الحكام تعاطفهم ، وأضافوا على ذلكم بناء التكايا «والخنقاوات» للمتصوفة والدراويش الذين يتفرغون للعبادة زاهدين فى متاع الدنيا، ويمارسون فيها طقوسهم ومنها رقصة التنورة المولوية، والحقيقة أن الشعب كان يدرك جيدا أن نفقات كل ذلك منتزعة منهم بالجباية والجبروت، لكنه كان يتظاهر بالحمد لهم اتقاء لبطشهم ، فيما يمارس فنانوه - من مهندسين وأسطوات وحرفيين - إبداعهم الفنى عبر المنشآت التى يأمر ببنائها الحكام.

وإذا كانت هذه المنشآت فى عصر العثمانيين بمصر على مدار أربعة قرون قد حملت خصائص محدثى النعمة الأتراك من ذوق فج يبالغ فى الزخارف المتبهرجة والحليات المتكلفة التى تقابل فن «الروكوكو» الفرنسى فى عنايته بالمظهر أكثر من الجوهر، فينبغى الاعتراف - للأمانة التاريخية - بأنهم أعطوا دفعة قوية لتطوير فن الخط العربى، خاصة عند أواخر هذا العصر، فظهرت إبداعات وتجليات بارعة لخطوط النسخ والثلث والديوانى كأعمال تشكيلية راقية فوق الجدران وأحزمة الجوامع والقباب والمآذن والمنابر والأسبلة، فضلا عن المشغولات الخشبية والنحاسية والزجاجية - مثل القناديل - وهى بكل المقاييس إبداع جمالى، لا تقل قيمته عن أعمال النحت والتصوير ، خاصة التجريدى منها، بما تملكه من تكوينات فنية وإيقاعات نغمية ، وقد أصبح للخطاطين فى عصرهم شهرة كبيرة تعادل شهرة كبار الفنانين التشكيليين فى العصر الراهن ، ومنهم مؤنس وجعفر بك وعبد الله زهدى وقاسم.

وفى المقابل .. عمل الفكر السنى المتزمت الذى يدين به الأتراك على منع تصوير الشخصيات الحية طوال فترة حكمهم لمصر وغيرها من الأقطار الإسلامية بزعم أنها من المحرمات، بعكس ما كان شائعا فى عصور الفاطميين والمماليك ، التى تركت لنا - ضمن آثار مدينة الفسطاط - أعمالا تشخيصية هامة على الأوانى والأطباق الخزفية، فوق ما نجده فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من آثار تحمل بعض المشخصات على الصوانى والأباريق النحاسية والعلب والصناديق الخشبية المطعمة بالعاج لحيوانات وطيور وأشخاص يستمتعون فى جلسات الأنس والطرب، هذا فضلا عما حدثنا عنه المؤرخون حول وجود لوحات التصوير الجدارى الضخمة فى القصور والمستشفيات قبل هدمها، حتى أن بعض المماليك كانوا يعقدون المباريات بين الفنانين من مصر والعراق لتصوير شخصيات فى أوضاع حركية على الجدران. وكان فرض المذهب السنى - فى أحد جوانبه - استكمالا لأطماع سياسية نحو خلق إمبراطورية عظمى تحت اسم «الخلافة العثمانية» تمتد من الجزيرة العربية (وهى سنية أصلا) إلى الأقطار الإسلامية كافة، ولكى يتحقق الخضوع المطلق من كافة أطراف الخلافة للباب العالى فى إسطنبول كان لابد من إذابة الخصوصيات الثقافية والجمالية السابقة فيها جميعا، لتتوحد فى نموذج

الخلافة، ما أثر بالسلب على أساليب الفن المصرى بغير شك.

لكن هل استطاع هذا التوجيه السياسى أن يذيب حقا خصوصية الثقافة المصرية، بعيدا عن الثقافة الرسمية؟ .. الحقيقة لا .. لأن أعمال الفنانين الشعبيين استمرت بأنماطها التشخيصية وهى تصور الملاحم البطولية مثل السيرة الهلالية وقصة الأميرة ذات الهمة وملحمة عنترة بن شداد وسيف بن ذى يزن وغيرها، وكذلك وهى تصور رسوم الكتب المخطوطة فى القاهرة فى شتى المعارف والمقامات ، إضافة إلى رسوم الوشم والرسوم الجدارية على واجهات المنازل فى شتى أرجاء البلاد، من النوبة جنوبا حتى الإسكندرية شمالا.. وبهذا أفلتت الثقافة الشعبية من هيمنة الثقافة الرسمية واستمرت مواكبة لها فى خطين متوازيين، حتى المنتجات الحرفية المرتبطة بالعمارة الحجرية للطبقات الفنية وما تحتويه بداخلها من مشغولات يدوية لأغراض نفعية وتجميلية - وهى فنون تشكيلية بكل المقاييس - قد حافظت على نفس خصائصها القديمة قبل العصر العثمانى معبرة عن روح الشعب، ولكن لصالح الأغنياء!... أما الفقراء فقد ظلت لديهم أنماطهم الفنية الخاصة بهم من خلال حرفهم اليدوية التى ينتجونها ، ومنها ما استمر يحمل الرسوم التشخيصية الشعبية، مثل أعمال الحصير والكليم والتطريز وشبابيك القلل وما إليها.

واستمر هذا الوضع المتوازن بين الثقافتين إلى أن هبت على مصر عاصفة الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت عام 1798 ، التى أنهت حكم المماليك والأتراك بالضربة القاضية ووضعت الأمة المصرية فجأة - وفى لحظة تاريخية حاسمة - أمام مرآة رأت فيها مدى تخلفها فى مقابل عصر جديد تجاوزها فى التقدم بعدة قرون، ووضعت المصريين أمام اختيار صعب، بين حكم الأتراك المسلمين لهم بسيوف القهر والمظالم ، وبين حكم الفرنسيس لهم بمصباح التمدين وسونكى البندقية معا.. ولأن كليهما حكام أجانب وعسكر مستبدون، فقد اختار المصريون أن يقفوا مع أنفسهم، دفاعا عن أرضهم وعقيدتهم، وواجهوا المحتل الفرنسى بالمقاومة الباسلة من شارع إلى مسجد ومن حارة إلى زقاق، حتى اضطر للانسحاب وهو يجر أذيال خيبته ، لكن السنوات الثلاث التى قضاها هذا المحتل على أرض مصر كان لها أثر ثقافى هائل جرف الكثير من المسلمات، ووضع نخبة المثقفين - من ساسة ورجال شريعة ومؤرخين ورؤساء طوائف - أمام أسئلة جديدة تطرح لأول مرة، حول معنى الوطن والحرية والكرامة والحق والديمقراطية (الشورى بلغة ذلك الزمان) بل حول العلم والفن أيضا ، على ضوء ما شاهدوه داخل بيت السنارى بحى السيدة زينب الذى كان مركز الأبحاث لعلماء وفنانى الحملة الفرنسية، وهو القاعدة التى انطلق منها ذلك السفر الأشهر «وصف مصر» وكان من بين علماء الحملة الأفذاذ .. مونج ولافوازيه، ومن بين فنانيها· دينوى مدير متحف اللوفر فى عهد الإمبراطورية، و ديترتر وميشيل راجو، وما تزال لوحاتهم بين صفحات «وصف مصر» وعلى جدران متحف فرساى.

وقبل أن يفيق المصريون ويغتنموا تلك الفرصة التاريخية النادرة لحكم أنفسهم بأنفسهم، أسلموا قيادتهم إلى الضابط الألبانى الداهية الأمى محمد على، الذى وعى جيدا درس الحملة الفرنسية، وقرر أن يكون هذا الدرس منهجه العصرى لحكم البلاد وتغيير ثقافتها تغييرا جذريا، وكان عليه لكى يحقق التحديث الذى ينشده أن يستخدم قبضة من حديد، ومصباحا للمعرفة، ونظاما مركزيا مستبدا لقهر الشعب الذى اختاره، وجيشا قويا للتوسع وتحقيق حلم الإمبراطورية!

لكن أبناء الفلاحين النابهين الذين بعث بهم إلى فرنسا لدراسة الهندسة والطب وعلوم الزراعة والصناعة والإنتاج الحربى، تجاوزوا ما حدد لهم من مهام فعاشوا حتى النخاع روح العصر الحديث بمدينة النور. ونهلوا من ثقافتها وفنونها وآدابها وقوانينها ودساتيرها وعلومها الاجتماعية والإنسانية، وعادوا إلى بلادهم ليطبقوا ما تعلموه واكتسبوه كل فى مجاله، وكان على رأسهم الشيخ النابغة رفاعة رافع الطهطاوى .. إمام الصلاة لأفراد البعثة، الذى تحول بعد عودته إلى داعية لعصر التقدم والحداثة فى مصر ، وأسس مدرسة الألسن لترجمة كتب المعارف الحديثة، وألف كتابه الشهير «تخليص الإبريز» الذى قدم من خلاله ركائز عصر الحداثة الأوروبية.. من الدستور حتى «مستظرفات الفنون» (أى الفنون الجميلة) ومن النظام الديمقراطى حتى آداب المائدة واستخدام الشوكة والسكين، ومن فقه القوانين حتى أزياء النساء السافرات فى شوارع باريس ، وكان قدر مدرسة الألسن أن تخرج الأجيال الأولى من المترجمين الأكفاء الذين نقلوا إلى العربية آفاق الثقافة الأوروبية فى القرن التاسع عشر ،

ومنها تعلمت أجيال من المثقفين المصريين العرب فمن أصبحوا آباء عصر التنوير فى مصر الحديثة وغيرها.

وسط زحام هذا المد الانفتاحى على الحضارة العربية وفد إلى مصر العديد من الفنانين الأوروبيين المسحورين بسحر الشرق، ليسوا من نوع المستشرقين فى الحقب السابقة، بل من الحالمين بالتقدم الإنسانى والاندماج فى الحياة المصرية، وعلى رأسهم أتباع جماعة «سان سيمون» .. من أمثال ماشرو، وإلريك، اللذين جاءا عام 1935، وعينا كمدرسين للرسم بمدرسة الجيزة، وأعلن أولهما إسلامه ولقب باسم «محمد أفندى» وقام بزخرفة جدران قصر مصر القديمة، أما الثانى فقد صنع تماثيل تصفية لمحمد على باشا، وجاء غيرهما من الرسامين الذين صوروا لوحات من وحى مناظر مصر، وفكر بعضهم فى إنشاء مدرسة للفنون بها، كما اقترحوا تأليف لجنة استشارية للعلوم والفن وضمن برنامجهم الإصلاحى الذى كان يقوم على العلم والفن الصناعة.

وكان طبيعيا أن يكون منهج الفن فى تلك المنظومة الهادفة إلى تطوير البيئة التحتية للمجتمع فى خط أفقى ودفعة واحدة، هو منهج الفن التطبيقى لهذا كان الاهتمام واضحا لصنع التماثيل الميدانية للوالى وقادته التى تعكس فلسفة حكم محمد على فى فرض سيطرة الحكم المطلق، إلى جانب تجميل القصور بلوحات زيتية بالأسلوب الكلاسيكى الأوروبى فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر، فقد كان التمدين يقتضى الاحتذاء بأساليب الحياة الأوروبية فى كل شىء.. ولأن الوالى محمد على كان رجلا عمليا له مشروعه التحديثى الذى لا يحيد عنه، فلم يكن للفن مكان فى عملية التحديث يتجاوز الغرضين المشار إليهما،أى الفنون التطبيقية ـ واختص بها الفنيين المصريين ـ والفنون التزيينية لقصور الأسرة الحاكمة ، والأعمال الميدانية لتماثيله وتماثيل أبنائه وقادته العسكريين ومستشاريه ، واختص بها الفنانين الأوروبيين ، لذا فإنه لم يلق بالا إلى اقتراح «السان سيمونيين » بإنشاء مدرسة للفنون الجميلة، بينما اهتم باقتراحهم الثانى بتأليف لجنة استشارية للعلوم والفنون ، لتربط بين العلم والفن والصناعة.

ترى ماذا لو كان محمد على قد أخذ بالاقتراحين معا؟... وكم من المواهب المصرية العملاقة فى فنون النحت بالتصوير كان يمكن أن تبزغ وتفتح الطريق للأجيال التالية قبل إنشاء مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز بعد ذلك بثمانين سنة؟... والأهم من ذلك، هل كان سيرضى بأن يكون منهج الفن فيها مستنسخا من المنهج الباريسى كما فعل أحفاده؟... أم أنه كان سيطبق فلسفته البراجماتية فى استنباط المنهج الذى يتوافق مع مشروعه التحديثى، فيربط الفن بالواقع الاجتماعى والمخطط التنموى؟

أعرف أن هذا الفرض من منطق «لو» ضد منهج التاريخ، ولكن لأن حركة التاريخ لا تسير بالضرورة فى مسار تصاعدى منتظم نحو التقدم ، بل تسير وفق عملية جدلية مع ظواهر ومتغيرات موضوعية على أرض الواقع، بما يجعلها تتعثر أو تتعرج فى مسارات جانبية فإن مسيرة التطور بعد عصر محمد على قد تعثرت فى عهد الخديو سعيد وفقدت كثيرا من قوة الدفع المنهجية للنمو والارتقاء . ثم جاء عصر الخديو إسماعيل ، ليتجه بمشروعه الطموح للتحديث نحو مظاهر التمدين وليس جوهره، فبدلا من بناء المصانع وتنظيم الرى والزراعة أسوة بجده محمد على سمح باستيلاء الأعوان على الأراضى الزراعية ، فكونوا طبقة من الأثرياء الجدد (الأعيان) وقاموا باستغلال الفلاحين الذين سخروا أيضا لشق قناة السويس ومات فيها المئات منهم، وبدلا من إقامة المدارس المتوسطة والعليا للفنون، والصنايع أقام القصور والاستراحات الخديوية ودار الأوبرا، واستنزف البلاد فى إقامة المهرجانات وحياة البذخ وأغرقها فى الديون حتى تم رهن قناة السويس ضمانا لها، وهو ما انتهى باحتلال مصر عام 1882.

غير أن الذى دفع ثمن تلك السياسة وهذا الاحتلال أكثر من الخديو هو الشعب المصرى الذى مات جنوده من أبناء الفلاحين فى المعركة غير المتكافئة التى قادها أحمد عرابى، فتجرع معهم الكأس المرة للهزيمة العسكرية، التى لم تقف نتيجتها عند الاحتلال الإنجليزى ونفى الزعيم خارج البلاد ، بل إنها جعلت رأس مصر منكسا لأكثر من عشر سنوات بذل الاحتلال، وتحول بسببها مسار الفكر النهضوى للعقل المصرى بعيدا عن الروح الثورية السابقة ضد الوجود الأجنبى متجها نحو فكر إصلاحى فى قضايا مدنية محدودة رغم أهميتها عندما جاء عصر التفجير الثورى الأول بقيادة مصطفى كامل فى خضم مذبحة دنشواى وتوجهه لمخاطبة الضمير العالمى فى أوروبا مطالبا بمساندته للقضية المصرية.. عندئذ أصبح من الممكن أن تزدهر الآمال المصرية فى التحرر والنهضة الحقيقية...

ومنها صحوة الوعي الذي فجرته الصحافة الوطنية في مستهل القرن العشرين أخذت إرادة الأمة في التوحد إنشاء مؤسسات راسخة للعلم والفن. جامعة بين أعلى الطبقات الاجتماعية وأدناها، ولم تكن مصادفة أن تنشأ مدرسة الفنون الجميلة بمبادرة من الأمير يوسف كمال عام 1908 في نفس سنة إنشاء جامعة القاهرة بمبادرات أهلية ساندتها الأرستقراطية.. والفارق بين الحدثين هو الهدف من التحديث ، فالذى كان يهم أصحاب المبادرات الأهلية المعبرة عن أشواق المثقفين من مختلف الطبقات هو بناء أجيال تتسلح بالمعرفة والعلوم النافعة للمجتمع، والذي كان يهم الأمير هو استكمال ما بدأه الخديو إسماعيل في محاكاة مظاهر الثقافة والوجاهة الأوروبية، من أجل التباهي بإنجاز هام يحسب للأرستقراطية .. لكن كليهما كان انعكاسا إيجابيا لذلك الحراك الوطني ولصحوة الوعي التي تنامت باطراد حتى بلغت ذروتها عام 1919 في تلك الثورة الشعبية العارمة.

ومن المهم هنا أن نتتبع طبيعة المسار الذى اتخذته كل من المؤسستين الناشئتين ففيهما اتخذت الجامعة مسارا يربط العلوم الأكاديمية بالهموم القومية ويجعل من دافع الأمة نهلا ومصبا لطلبتها ، فإن مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز قد اتخذت مسارا يربط الفن بالأكاديمية الأوروبية ، معتمدة بالكامل على أساتذة أوروبيين كان كل همهم أن تكون المدرسة نسخة طبق الأصل من مدرسة باريس للفنون الجميلة، وسواء أكان ذلك اختيارا أو اضطراراً (لعدم وجود خبرات مصرية في التخطيط والتدريس بالمدرسة) فقد تأسس بذلك منهج ثابت للتعليم بها ظل مستمرا طوال القرن الماضي، وهو ما أدى إلى أن تكون الفنون الجميلة نشاطا نخبويا أوروبي المذاق، وقد ضاعف من غربته عن ذوق الشعب على امتداد القرن، انقياد أجيال الفنانين ـ بعد الجيل الأول ـ خلف حركات الحداثة الفنية في أوروبا وأمريكا على مدار القرن العشرين، وهو ما جعل الفنون الجميلة توغل في اغترابها شيئا فشيئا عن الذوق المصري والعربي.

لكن الآثار السلبية لهذا الإيغال الأسلوبي في عوالم الحداثة الغربية كانت تقل في فترات المد السياسي والثقافي للمجتمع ، وتصبح الحداثة طاقة ثورية مضافة لحركات الفكر والأدب والفنون المختلفة خلال المفاصل التاريخية لحركة المجتمع، فلم تكن حركات التمرد الأسلوبي والمفاهيمي في الفن لدى جيل الأربعينات التي قادتها جماعات الفن والحرية والفن المعاصر والفن الحديث ، بمعزل عن حركات التحرر السياسي والنهوض الاجتماعي. وهي وإن ظلت عسيرة الاستيعاب بالنسبة للجمهور بل حتى بالنسبة للمثقفين، فقد تناغمت مع حركات حداثية أخرى في نفس الفترة في مجالات الشعر والقصة، وتفاعلت مع صيحات التجديد الشاملة لكل مناحي الفكر والحياة في المجتمع، ومن هنا ظلت لها قوة التخصيب الطليعية للأساليب التقليدية، وحققت ـ عبر انغماسها في الشعر المصري ـ هذا التمازج الثقافي الذي امتازت به مصر عبر العصور في احتكاكها بالثقافات الوافدة.

وينطبق ذلك أيضا على السنوات العشرين اللاحقة بثورة يوليو 1952، ورغم أن الحكومة لم تفرض على الفنانين اتجاهات فنية تساير فكرها وإنجازاتها، فإن نسبة لا بأس بها منهم انحازت مختارة إلى هذا الفكر، وعبر أصحابها عن تلك الإنجازات محافظين على نفس أساليبهم السابقة، والحقيقة أن ذلك لم يكن جديدا بالنسبة لهم، حيث كان موقفهم الفكرى قبل 1952 يقف علي نفس الأرضية التي انطلقت منها ثورة يوليو، والفارق الوحيد هو أنهم قبل الثورة كانوا في معسكر المعارضة للنظام القديم، أما بعد الثورة فكانوا في معسكر الموالاة للنظام الجديد لأنه تبنى أحلامهم.

ويمكننا أن نذكر في هذا الجانب أسماء كبيرة من أمثال: جمال السجيني ومحمد حامد عويس وعبد الهادى الجزار وجاذبية سرى وإنجي أفلاطون ومحمد هجرس، وغيرهم.

والبعض الآخر ممن لم ينخرطوا في عملية التعبير عن حركة التغيير الثورى اتجه نحو التعبير عن طابع الحياة الشعبية وموروثها الجمالي أو عن طبيعتها البيئية ومن بين هؤلاء الفنانين: يوسف سيدة، حسين بيكار، عفت ناجي، تحية حليم ، سيد عبد الرسول، محمود موسى، رفعت أحمد، سعد الخادم ، عبد العزيز درويش ، حسني البناني، حسن سليمان، صالح رضا، عمر النجدى، عبد الوهاب مرسي، زينب عبد الحميد، رمزى مصطفى ، وغيرهم.

أما الذين فضلوا البحث في اللغة التجريدية بتنويعاتها، أو التحليق في أجواء خيالية أو سريالية متحررة من أى التزام سياسي، فلم يعترض على اتجاههم أحد أو يحجم من تواجدهم وريادتهم في الحركة الفنية، بل وجدوا نفس

الاحترام والدعم اللذين يحظى بهما أصحاب الاتجاهات السابقة، ومن بين هؤلاء الفنانين : رمسيس يونان، فؤاد كامل، حامد ندا، سيف وانلي، صلاح طاهر، أبو خليل لطفي، مصطفى الأرناؤوطي عز الدين حمودة، صلاح عبد الكريم، مصطفى أحمد، كمال خليفة.. والقائمة طويلة تضم غيرهم وغيرهم من الأسماء التي كانت تغرد بعيدا عن الإطار السياسي والفكري لثورة يوليو.. ذلك لأن الفترة الناصرية حتى منتصف الستينات كانت فترة الإنجازات الكبرى لمشروعات وتأميم قناة السويس والتصنيع والخطط الخمسية للتنمية الاقتصادية وتحقيق العدالة الاجتماعية ومجانية التعليم وبناء السد العالي ، كما كانت فترة التفاف الأمة العربية حول مشروع الوحدة والتقدم والكرامة الوطنية، وكانت مصر فيها قائدة لحركات التحرير لدول العالم الثالث في آسيا وأفريقيا، وأمريكا اللاتينية من الاستعمار والتبعية للقوى العظمى... ولقد أسس كل ذلك لثورة يوليو مكانة عالية على المستوى الدولي خاصة بالنسبة للشعوب المتطلعة للحرية، مما منح لنظام الثورة ثقة كبيرة بالنفس، جعلتها تسمح لمهندس العمل الثقافي بها - ثروت عكاشة - بأن يعطي الفرصة لمختلف الاتجاهات الفنية كي تزدهر دون حساسية أو خشية من آثارها المعنوية أو تهديدها للاستقرار السياسي أو للهوية الثقافية، حتى مسرح العبث واللامعقول وجد له مكانا على مسارح الدولة ، كذلك وجد الاتجاه التجريبي البحث في الفنون التشكيلية مكانه ومكانته ، وقد قامت على أساسه جماعة فنية اتخذت لنفسها هذا الاسم (وهي جماعة التجريبين) بل وجد هذا الاتجاه التشجيع من الدولة في شكل منح للتفرغ للفن حصل عليها أعضاء الجماعة من وزارة الثقافة ( سعيد العدوي - محمود عبد الله - مصطفى عبد المعطي) شأنهم شأن الفنانين التجريديين والسرياليين .

غير أن هزيمة الجيش المصري في يونيو 67 وهو أقوى جيش في المنطقة أمام الجيش الإسرائيلي ، انتهت بالبلاد إلى وضع أسوأ من وضعها أيام هزيمة جيش عرابي الذي أتى بالاحتلال البريطاني عام 1882، فقد تجاوزت آثارها المعنوية خسارتنا العسكرية، إذ أنها أطاحت - مع المشروع الثوري والنهضوي - بثقة الجماعة المصرية في نفسها وفي جيشها وقيادتها بل وفي مستقبلها، وانغمس أغلب المثقفين والمبدعين في هموم ذواتهم، واغتربوا اغترابا داخليا من خلال البحث في الميتافيزيقا وفي التعبير عن مظاهر الضياع.. وانغمس كثير من التشكيليين في عوالم الفنتازيا والتجريب، وازداد عدد الملتحقين بقطار التجريدية والتكعيبية والسريالية، ، كما ازداد عدد المنقبين عن التراث وعن مظاهر الطبيعة الخارجية والطبيعة الصامتة، وازداد كذلك الأكاديميون انغلاقا على أساليبهم الوصفية المباشرة كما يعلمونها لتلاميذهم في الكليات الفنية.. وبلغت الحركة التشكيلية درجة عالية من الأصولية المتزمتة لكل اتجاه فني ومن التشرذم الشللي وحتى من العنصرية المعهدية، وتحصن أصحاب كل اتجاه ضد أصحاب الاتجاهات الأخرى بغير اعتراف بمعنى التعددية في الفن، كما تحصن خريجو كل كلية ضد خريجي الكليات الأخرى، وتحصنوا جميعا ضد الفنانين غير الأكاديميين أي غير الدارسين بإحدى الأكاديميات واعتبروهم دخلاء على الحركة الفنية... وكانت تلك المظاهر في مجملها حالة من حالات الهزيمة الداخلية.

وكان حريا بانتصار مصر في حرب أكتوبر 1973 - الذي غسل عار الهزيمة بأيدي جنودها البواسل - أن يزيح عن صدور المصريين تلك الحالة الانهزامية ، وأن يزيح عن ساحة المثقفين والفنانين مشاعر الاغتراب والسلبية والتمزق إزاء كل ما يحدث، وأن يحرضهم على التعبير الفني عن حالة الانتصار، لكن ذلك لم يحدث إلا باستثناءات معدودة من أعمال فردية لبعض الفنانين ، ذلك أن حالة الهزيمة الداخلية لم تبرح أعماقهم ، بسبب عامل آخر سيطر عليهم خلال الحرب وما بعدها.. وهو شعورهم بأنهم بلا دور يقومون به وأن أحدا لا يحتاج إليهم... لا من النظام ولا من الشعب، بل أن الرئيس السادات اعتاد آنذاك على السخرية منهم والتقليل من شأنهم لخلافاتهم معه في الرأي حتى أنه زج بآلاف المثقفين في السجون دفعة واحدة عام 1980 ولم يفرج عنهم إلا بعد وفاته، وقد تفاقمت حالة السلبية والشعور بعدم جدوى الانتصار بالنسبة للمثقفين - ومنهم الفنانون بالطبع - بعد دخول مصر عصر الانفتاح الاقتصادي الذي زعزع مبادئ ثورة يوليو الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، وفتح الباب على مصراعيه أمام طبقة جديدة من الانتهازيين والمغامرين والخطافين للثروات السهلة والمريبة وما يصاحبها من قيم غريبة على المجتمع المصري ، لكن العامل الأشد تأثيرا بالسلب بالنسبة للمثقفين والفنانين كان دخول مصر عصر الصلح مع العدو

الإسرائيلي، الذي أحدث شرخا غائرا في الروح الوطنية، وفك رباط الوحدة التاريخية للمصريين وقسمهم بين مؤيد ومعارض... وهكذا تبدد حلم الوحدة العربية وحلم العدالة الاجتماعية وأمل الاستقلال الاقتصادي والسياسي عن القوى العظمى ، ودخلت البلاد - بلا عودة - حالة من التبعية للقطب الأوحد، فتأسس على هذا الوضع نوع من التحول الجماعي لدى أبناء الطبقة الوسطى التي انهارت أحلامها وضاع مستقبلها مؤداه أن خلاص كل فرد من أبنائها مرهون بمشروع الذاتي بعيدا عن أي انتماء إلى الوطن وعليه أن يحقق مشروعه بنفسه مهما كان الثمن، وبالمثل راح كل فنان يبني مشروعه الخاص بعيدا عن أي ارتباط بمشروع الأمة، وازداد أغلب الفنانين اندفاعاً لمحاكاة الاتجاهات الفنية في الغرب ، في ظل اعتقاد بأنها النموذج الأمثل الذي يحقق الاعتراف بصاحبه.

ووسط هذا الاضطراب الناجم عن تحول دراماتيكي في التوجهات السياسية والاجتماعية، انحازت قيادات الحركة الرسمية للفن إلى هذا الاتجاه الفكري، و ودعمته بشتى وسائل الدعم والتشجيع ، سواء من خلال الإدارة الحكومية المختصة أو من خلال لجان المجلس الأعلى للثقافة، خاصة مع تأسيس صالون الشباب عام 1988 واختيار لجان التحكيم في مسابقاته وفق معايير تكرس لنماذج الأعمال الجديرة بالجوائز الكبرى، وهي الأكثر انغماسا في التغريب والتجريب وفق آخر صيحات الحداثة الغربية، حتى ولو كانت خالية من المعنى ومن التعبير عن أية قيمة إنسانية أو جمالية تلامس وجدان المواطن المصرى أو تستلهم طبيعة مصر وهويتها الثقافية ، وباتت قاعات العرض التابعة للدولة محجوزة في أغلب الأوقات لمعارض تمثل هذه الاتجاهات سواء للشباب أو للأساتذة.. هكذا أصبح المركز الرسمي للحركة الفنية بمجمع الفنون بالزمالك يقود مسارها شيئا فشيئا بعيدا عن التفاعل المجتمعي والانتماء الوطني والحضاري ، متواكبا مع حالة التباعد بين مؤسسات السلطة ومؤسسات الثقافة عامة وبين المجتمع وذائقته الجمالية... وهي حالة وليدة لمناخ سياسي أحادي التوجه، جاذب للمتوافقين معه حتى ولو لم يكن لديهم انتماء لأي شيء غير أنفسهم، طارد للمعارضين له، بل ربما معاقب لهم بأقسى أنواع العقاب!

وعندما بدأت هذه الحالة في التراجع النسبي مع العقد الأخير من تسعينات القرن الماضي، بالسماح بقدر من الديموقراطية والتعددية السياسية، وقبل أن يستعيد المجتمع ترابطه وثقته بنفسه والتفافه حول أهداف قومية، كانت المتغيرات الاقتصادية والسياسية قد أغلقت السبل نحو تحقيق هذه الأهداف، وازدادت الهوة اتساعا بين مجمل المثقفين وبين مجمل مؤسسات السلطة، هذا في الوقت الذي انفتحت علينا بوابات العولمة الاقتصادية والثقافية بقيمها وأنماطها التي لا يتوقف هبوبها وبثها عبر قنوات وأدوات الميديا المفتوحة ، لينتهي الأمر بالفن الرسمي عبر أجهزة الدولة إلى التخلي عن الكثير من أطره وأنواعه وأجناسه التاريخية، لتحل محلها أشكال تكنولوجية الوسائل غرائبية المضامين مستخفة بكل أشكال التلقي، أما خارج تلك القنوات فقد استمر أداء الفنانين على الهوامش والأجناب ، بأساليبهم التي ينظر إليها منظرو الأجهزة الرسمية ومستشاروها باعتبارها خارج الزمن وأنها منتهية الصلاحية!

أما فنون الشعب التي حفظت هويته على مر العصور ، من فنون تلقائية وحرف يدوية تتعايش مع الحياة اليومية للمجتمع، فقد تخلى عنها أغلب أصحابها بعد أن انتهت وظائفها النفعية مع مسار التطور والحداثة، وبعد أن فقدوا الاعتبار من المجتمع وفقدوا الثقة - بالتالي - في أنفسهم ، وفوق هذا وذلك. بعد أن فقدوا مصادر الدخل الكريمة من عائد عملهم... هذا في الوقت الذي رفعت الدولة يدها عن احتضان هذا التراث وعن القائمين به، وفكت وزارة الثقافة الارتباط بينها وبينهم وتركتهم في مهب الريح... إنها نفس الدولة التي احتضنتهم وشجعتهم وأقامت المراكز لتنشئة أجيال جديدة منهم في الستينيات من القرن الماضي ، لكن ذلك ضمن إطار المشروع القومي للأمة ومع اختفاء هذا المشروع باتت توابعه عبئا على الدولة.

إن الاحتفال بمئوية الفنون الجميلة عام 2008 لن يخفي مسئولية كل المحتفلين به عن حالة القطيعة المركبة بين الحركة الفنية والمجتمع.. نعم .. الكل مسئول القائمون على شئون الفن والثقافة مسئولون... والقائمون على التربية والتعليم مسئولون.. والقائمون على مؤسسات تعليم الفن مسئولون .. والقائمون على الصحافة والإعلام مسئولون... والقائمون على الأحزاب السياسية - المشغولون بصراعاتهم الحزبية - مسئولون.. وقبل هؤلاء جميعا تأتي مسئولية من يضعون السياسات العامة للمجتمع، الذين تخلو برامجهم عبر عشرات السنين

الماضية من أي خانة للثقافة والفنون، وإذا كانت هناك قطاعات ثقافية تعمل وتنفق مئات الملايين سنويا على أنشطة بغير حصر، فإنها أنشطة مهرجانية لا تبحث عن الشعب في أغلب الأحيان بل تبحث عن أضواء إعلامية سرعان ما تنطفئ في صبيحة يوم الافتتاح.

ويبقى الشعب بغير فن حقيقي يرتفع بذوقه ويكتسب مشروعية الحياة والبقاء والتفاعل مع الواقع.. ووسط هذا الفراغ كان من السهل أن يغزو الاصوليون الدينيون عقول العامة بفكر ظلامي يخيفهم من الفن ومن مغبة اقترافه أو اقتنائه ، كرجس من عمل الشيطان يؤدي إلى الشرك بالله، ومن ثم إلى الجحيم وبئس القرار!... ولا أجد فائدة من لوم هؤلاء الاصوليين الظلاميين ، لأنهم أصحاب رسالة يعتقدون أن الله أمرهم بتبليغها .. لكن ما هي رسالتنا.. نحن الذين نحتفل اليوم بمئوية الفنون الجميلة؟

تلك هي المعضلة؟

**المراجع:**


- بدائع الزهور في وقائع الدهور - محمد بن إياس ، دار الشعب 1960.
- عجائب الآثار - عبد الرحمن الجبرتي - دار الشعب 1958.
- تاريخ الفكر المصري الحديث - د. لويس عوض ، دار الهلال 1969.
- فن التصوير في مصر الإسلامية - د. حسن الباشا ، دار النهضة العربية 1969.
- ضرورة الفن - أرنست فيشر - ترجمة أسعد حليم ، الهيئة العامة للكتاب 1971.
- ثورة الفن التشكيلي - محمد عزت مصطفى ، الهيئة العامة للكتاب 1967.
- رمسيس يونان - بدر الدين أبو غازي ، الهيئة العامة للكتاب 1978.
- جيل من الرواد - بدر الدين أبو غازي ، الهيئة العامة للكتاب 1978
- خمسون سنة من الفن - رشدي أسكندر وكمال الملاخ، دار المعارف 1962.
- الفن والمجتمع - هربرت ريد - ترجمة فارس ضوى ، دار القلم بيروت 1975
- فجر التصوير المصري الحديث - عز الدين نجيب - مكتبة الأسرة 1998
- التوجه الاجتماعي للفنان المصري - عز الدين نجيب ، المجلس الاعلى للثقافة 1997.

# فصول فى تاريخ
# الفن المصرى فى القرن العشرين

د. صبحى الشارونى

## القسم الأول:
## فنانو الحملة الفرنسية فى مصر

فى نهاية القرن الثامن عشر وصلت الحملة الفرنسية إلى مصر(1798 - 1801م) فبدأت تخرج من ظلال الحكم العثمانى، وقد ترتب على ذلك بداية التغيير فى البناء الاجتماعى، وظهور فئة من المثقفين تتطلع إلى النموذج الغربى فى السياسة والفن.

كانت مصر بسبب هذا الظرف الخاص، وبسبب موقعها بين القارات الثلاث - أفريقيا وآسيا وأوروبا - أسبق البلاد العربية إلى الخروج من النظام الإقطاعى إلى النظام الرأسمالى..ورغم أن حكم محمد على قد أقام نظام رأسمالية الدولة ولم تتأكد الملكية الفردية للأرض إلا فى عصر إسماعيل، ولم تظهر الرأسمالية الصناعية الوطنية إلا فى بداية القرن العشرين، إلا أن بداية القرن التاسع عشر وسنوات الحملة الفرنسية فى مصر هى التى فتحت طريق التطور الاجتماعى والسياسى، وبالتالى التطور الفنى فى هذا البلد.

كان بصحبة الحملة الفرنسية مائة وخمسة وستون من أهل الفكر والفن... وحضارة أوروبا حينئذ، من مهندسين وأطباء وعلماء فى العلوم والجيولوجيا والزراعة والطب والهندسة والجغرافيا والآثار، وأعضاء من المجمع العلمى الفرنسى ورسامون وأدباء... مكثوا فى مصر بعد فشل الحملة العسكرية.. وأمكنهم أن يكسبوا ثقة حكام مصر وولاتها ، فاستعان بهم محمد على - أول الأمر - فى إنشاء مدرسة «المهندسخانة» والطب والصيدلة وأوفد البعثات العلمية إلى فرنسا.

وقد عنى المؤرخ الكبير «عبد الرحمن الجبرتى» بوصف البيوت التى احتلتها بعثة بونابرت العلمية، فقال ما يؤخذ منه:

«.. وأفردوا للمديرين والفلكيين وأهل المعرفة والعلوم والرياضة كالهندسة والنقوشات والمصورين والكتبة والحساب والمنشئين «حارة الناصرية» .. حيث الدرب الجديد، وما به من البيوت مثل بيت قاسم بك وأمير الحاج المعروف بأبى يوسف، وبيت حسن كاشف جركس القديم والجديد الذى أنشأه وشيده وزخرفه وصرف عليه أموالا عظيمة من مظالم العباد، وعند تمام بياضه وفرشه حدثت هذه الحادثة (دخول الفرنسيين) ففر مع الفارين وتركه، ووضعوا فيه (بيت حسن كاشف) جملة كبيرة من كتبهم وعليها خزان ومباشرون يحفظونها ويحضرونها للطلبة ومن يريد المراجعة فيراجعون فيها موادهم، وإذا حضر إليهم بعض المصريين ممن يريدون الفرجة لا يمنعون الدخول إلى أعز أماكنهم ويتلقونه بالبشاشة والضحك وإظهار السرور بمجيئه إليهم وخصوصا إذا رأوا فيه قابلية إلى المعرفة أو تطلعا للنظر فى علومهم بذلوا له مودتهم ومحبتهم، وأحضروا له من أنواع الكتب المطبوع بها أنواع التصاوير وكرات البلاد والأقاليم والحيوانات والطيور والنباتات وتواريخ القدماء وسير الآمم وقصص الأنبياء بتصاويرهم وآياتهم ومعجزاتهم وحوادث أممهم مما يحيى الأفكار... وأفردوا لجماعة منهم بيت إبراهيم السنارى، وهم المصورون لكل شىء، ومنهم «أريجو» المصور وهو يصور صور الآدميين تصويرا يظن من يراها أنها بارزة فى الفراغ مجسمة تكاد تنطق، حتى أنه صور صورة المشايخ كل واحد على حدته فى دائرته، وكذلك غيرهم من الأعيان، وعلقوا ذلك فى بعض مجالس صارى عسكر الجنرال بونابرت ، وآخر فى مكان آخر يصور الحيوانات والحشرات،، وآخر يصور الأسماك والحيتان بأنواعها وأسمائها، ويأخذون الحيوان أو الحوت الغريب الذى لا يوجد ببلادهم فيضعون جسمه بذاته فى ماء مصنوع حافظ للجسم فيبقى على حالته وهيئته لا يتغير ولا يبلى ولو يبقى زمنا طويلا».

ثم أسهب فى وصف بعض ما رآه من التجارب الكيماوية وآلاتها والآلات الجراحية وغيرها... والمصور «أريجو» الذى أشار إليه الجبرتى هو (ريجو) الرسام المشهور، ولا تزال لوحاته محفوظة فى متحف اللوفر.

من المعروف أن الفنان «لويس دافيد» رائد مذهب الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا وفى الفن الأوروبى كان بصحبة نابليون، خلال حملته على مصر وخلال حصاره لمدينة «عكا» وقد رسم لوحته الشهيرة «نابلوين بين ضحايا الطاعون فى عكا» من خلال مشاهداته وهو برفقة نابليون،

وهى تعتبر نموذجاً متكاملاً للمذهب الذى سيطر على الحياة الفرنسية قرنا كاملا من الزمان.

ممن كانوا فى بيت النسارى(ماللوس - لانكريه - دوتر - رودتيه - سافلنى - نيراج - جالوى) من علماء الآثار والمهندسين.

لما خرج الفرنسيون من مصر، وتولى محمد على الحكم، جعل سراى حسن كاشف (دار ضيافة لكبار الأجانب الوافدين إلى مصر) ، ثم تحولت إلى مدرسة الناصرية الابتدائية ثم هدمت وأنشئت بدلا منها عمارة جديدة للمدرسة السنية.

**بيت السنارى**

أما بيت (السنارى) فلم تحدث فيه إلا إصلاحات وترميمات طفيفة، وكانت وزارة الأوقاف قد أجرته لسيدة، فباعت قطعاً كثيرة من أبوابه ونوافذه للسياح... وأسكنت غرفه ومخازنه للأهالى.

ثم تنبه (ديكروا) الذى سعى لدى ناظر الأوقاف حتى أخرج المستأجرة من البيت وأدخلته لجنة الآثار العربية فى عداد الآثار ، وبدأت فى الإنفاق عليه وترميم ما تصدع من أركانه وأجرته بقيمة اسمية قدرها قرش صاغ فى السنة لمسيو (جالياردو) فسكن قسما منه وأنشأ فى القسم الآخر متحفاً ومكتبة أطلق عليها اسم (متحف ومكتبة بونابرت) وأطلقت مصلحة الآثار على الشارع الواقع أمام البيت (حارة منج) تخليداً لذكرى منج العالم الرياضى الفرنسى.

كان فى هذه الدار مكتبة تحتوى على عشرة آلاف كتاب، منها عدد كبير من المخطوطات والمستندات الرسمية والكتب النادرة التى يرجع تاريخ طبعها إلى ٥٠٠ سنة مضت، أما المتحف فيحوى مجموعة صور لمواقع بونابرت الحربية فى مصر مثل (نزول العساكر من ميناء تولون) و(موقعة أبى كبير) و(موقعة الأهرام) وصور مواقع بونابرت فى الشام وأخصها موقعة عكا وثورات المصريين على الفرنسيين فى القاهرة... وصورا أخرى لبعض القواد الإنجليز المعاصرين لبونابرت ومن كانت لهم علاقة به مثل (نلسون) و(سدنى) و(سميث) وصور كاريكاتورية مما صوره البريطانيون للسخرية ببونابرت ورجال حملته على مصر... وفى غرفة ثالثة علقت على جدرانها صور عن الصناعات المصرية وميداليات من الخزف من أيام بونابرت ، وقطع رخام وخزف من الفسطاط.. وفى القاعة الرابعة صور أصلية بريشة الرسامين الذين عاشوا فى بيت السنارى. ومجموعة كتب عن الحملة الفرنسية على مصر وسوريا وصور مختلفة لبونابرت عند الأهرام، وصورة من حجر رشيد، وصورة زيتية لطابية رشيد التى عثر عليها شامبليون واكتشف بداخلها حجر رشيد.. ولوحة مطبوعة تبين تاريخ إنشاء المتحف ومن سكنوه من العلماء، وجاء فيها أن (جاليادرو) قد جمع فى هذا البيت الأثرى آثار بونابرت ورجاله وما قاموا به من أعمال.

**التعرف على الفن الأوروبى**

أدى مجىء الحملة الفرنسية إلى مصر إلى تعرف المصريين على أسلوب جديد عليهم فى التعبير الفنى بهر كل من احتك بهم، فقد صاحب الحملة الفرنسية عدد من أصحاب الأسماء اللامعة أمثال(دينوى) الذى كان يدير متحف (اللوفر) فى عهد الإمبراطورية، و«ديترتر» و«ميشيل راجو» الذى صور شيوخ الأزهر فى لوحات يحفظها متحف «فرساى» حتى الآن للشيخ عبد الله الشرقاوى والشيخ السادات والبكرى والفيومى ومحمد المهدى... وفى هذا دلالة على أن الاتصالات كانت قائمة بين الفنانين الفرنسيين والشخصيات البارزة فى مصر.

فلما جاء عصر «محمد على» وأصبح واليا عليها طوال ٤٤ سنة ابتداء من عام 1805.. أراد أن يجعل من مصر دولة كبرى فاتجه إلى إرسال بعثاته إلى أوروبا ومن بين أفرادها من درس فنون النحت والحفر والرسم، وكان أساس دراستهم صناعيا وليس فنيا فعادوا ليتولوا التدريس فى المدارس الفنية الصناعية (مدرسة العمليات).

وأنشئ فى عهد محمد على باشا، الكثير من القصور الباذخة والنوافير والحدائق العامة ، فاستعان برجال الفنون فى تصميم المبانى وتجميلها وعمل اللوحات والتماثيل الشخصية، وهكذا تسللت أذواق عصر «الباروك» و«الروكوكو» الأوروبية إلى الطراز العثمانى والمملوكى الذى كان يحتفظ ببعض ملامحه، وظهور ما يعرف فى تاريخ الفن باسم العصر التركى ، فالفنانون الأجانب لم ينقطع توافدهم على مصر فى تلك الفترة وخاصة أتباع سان سيمون.

لكن الطابع الأوروبى الذى تسرب إلى العمارة والفنون منذ عصر محمد على... ثم حفيده عباس الأول، تأكد بصورة واضحة وأصبحت له السيطرة فى عهد إسماعيل.. ففى فترة حكمه بدأت التماثيل ترتفع فى القاهرة والإسكندرية حيث أقام الفنان «الفريد جاكمار» تمثالا

لمحمد على الكبير فى ميدان المنشية وبعده تمثالى سليمان باشا ولاظوغلى... فضلا عن أنه زين كوبرى «قصر النيل» بتماثيل أسوده الأربعة كما قام «كورديه» بتصميم تمثال «إبراهيم باشا» المقام حاليا بميدان الأوبرا بالقاهرة.

ظلت هذه الفنون حتى بداية القرن العشرين قاصرة على فئة من الأجانب يؤجرهم الحكام كلما أرادوا أن يحصوا على عمل فنى، وكانت مهمة هذه التماثيل والعمائر واللوحات أن تظهر الحكام والأمراء والإقطاعيين بمظهر الفخامة، والعظمة وأن تتيح لهم محاكاة الغرب والتشبه به ابتداء من تزيين قصر الجوهرة بالقلعة بمختلف الصور واللوحات، إلى قصور الباشوات والبكوات فى المدن الريفية.. . وكانت تفد إلى مصر للقيام بهذه الأعمال وفود من العمال وأرباب الصنائع من اليونان وأرمينيا وفرنسا.. وهكذا ضاع الطابع العربى فى الفن المصرى وأصبح النموذج الأووربى هو السائد والمثالى.

استعان أخصائيو الرسم الأجانب بمساعدين لهم من النقاشين والمزخرفين المصريين الذين تعلموا الصنعة وبدأوا فى التقليد والمحاكاة، وكانت أعمالهم ركيكة للغاية وتهدف إلى رسم نقوش تبدو من بعيد كالبارزة، أو ليبدو الحائط وكأنه مكسو بالرخام، أو لرسم مناظر بين الستائر لتبدو الغرف وكأنها تطل عليها.

**بين الخرنفش ومونبارناس**

لما كثر عدد الفنانين الأجانب استوطنوا شارع الخرنفش بحى «الظاهر» حيث توجد مدرسة الفرير الآن وصار الشارع وكأنه مصغر لحى «مونبارناس» بباريس... ولم يكن لهم شأن يذكر بجانب ما بلغه الخطاطون العرب من صيت واسع. أمثال: مؤنس وجعفر بك، وعبد الله زهدى وقاسم. لأن فن أولئك الخطاطين كان موضع تقدير الخاصة والعامة على السواء. مثل مخطوطات الآيات القرآنية ذات التنسيق الزخرفى والمصاحف ذات الهوامش المذهبة، بينما كان الرسامون الفرنسيون لا يجدون من بين المصريين إقبالا على فنونهم إلا بعض من كانت تستهويهم صورهم الشخصية فى ملابس التشريفة الموشاة بالقلائد الذهبية.

**الفنانون المستشرقون**

اتجه بعض أولئك الفنانين إلى تسجيل الحياة الشعبية فى الأحياء الوطنية مثلا (السبيل) والمصلين بالمساجد وحلقات الدرس فى الكتاتيب وأسواق الخيام وخان الخليلى والبواكى والحمامات الشعبية، وطبعت بعض هذه اللوحات بالألوان بأحجام متنوعة حيث لاقت رواجاً كبيراً.

كما انفرد (باولو فورشيللا) و(جاستيه) برسم الأشخاص كصورة المرأة المحجبة(الملاية اللف) وحاملة البلاص والسقا.. أما (إميل برنار) فقد باء بسخط الجميع... وقالوا أنه مجنون ، مع أنه كان عبقريا، وكانت لوحاته خليط من المذهبين التأثرى والوحشى، وكان صديقا لفان جوخ، وأول مشجع له على تنظيم معرضه الأول فى باريس، ووضع كتابا تناول فيه المقارنة بين فنه وفن المصور (سيزان) الذى كان يعجب به، كما كان يدافع عن نظرية (جوجان) فى تسطيح الألوان وتحديد الأشكال وذلك على صفحات مجلته: (النهضة الفنية) التى كان يصدرها فى باريس.

كما حضر إلى مصر الرسامون : كليمان - دينو - جيرارديه - بريشر - فرومانتان - جيوم... ، وغيرهم من المصورين المستشرقين الذين استهوتهم شمس مصر الساطعة ومناخها المعتدل للإقامة فيها فترة من الزمن.

معظم لوحات هؤلاء الفنانين تعتبر وثائق تاريخية ومراجع للكتاب الذين اهتموا بوصف الحياة فى مصر فى تلك الحقبة من الزمان، وتوجد الآن بمتاحف فرنسا، ومنها المجموعة الفريدة التى كان يقتنيها الراحل الثرى عاشق الفن... محمد محمود خليل... والتى عرضت فى متحف اللوفر فى معرض (مصر - فرنسا) سنة 1937 ثم أهداها إلى متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية ونادى محمد على (التحرير) بالقاهرة، وظلت بقيتها فى أبهاء وجدران قصره المطل على نيل الجيزة إلى أن نقلت إلى قصر الأمير عمرو إبراهيم بالزمالك الذى أطلق عليه اسم «متحف محمد محمود خليل وزوجته» عندما اتخذ أنور السادات من قصر محمد محمود خليل الأصلى المطل على نيل الجيزة مقرا: يجاور بيته، ثم أعيد المتحف إلى مقره الأصلى بعد موت أنور السادات.

**أول معرض فى مصر**

استطاع هؤلاء المصورون الأجانب أن يحظوا برضى الخديو، و(تشريفه..!!) حفل افتتاح أول معرض أقاموه بصالة الأوبرا الخديوية سنة 1891 - بالقاهرة [1] - بصحبة الأثرياء والأعيان الذين تهافتوا على شراء الصور، لا عن تقدير أو حب بل تزلفا للخديو المتفرنس وتقربا إليه ورغبة منهم فى الظهور بمظهر العارفين المقدرين المثقفين!!! الأمر الذى دعا الرسامين إلى تحسين شارع الخرنفش، الذى

اطلقوا عليه اسم (شارع الفن)، وفى فناء أحد البيوت كان الموسيقيون الأوروبيون - ممن لهم معرفة بأولئك الرسامين - يقيمون حفلات الكونشرتو للأثرياء من المصريين والأجانب.

كان من بين المشاركين فى المعرض الأول «راللى» و«راسنجى» و«بوجدانوف»، وقد شارك «يعقوب صنوع» فى تلك الفترة عندما أخذ يعلم فن الرسم لأبناء الأغنياء.

**المعرض الثانى**

فى سنة 1902 فكر الفنانون فى أن يكون المعرض فى أحد الشوارع الكبيرة لكى يتمكن المارة من الدخول، فاختاروا محل (نحمان) تاجر العاديات والتحف بشارع المدابغ (شريف الآن) وأقاموا به المعرض بعد أن أخلاه صاحبه من التحف المكدسة، وكتبوا عليه لوحة باسم (المجمع الفنى) وكان قد انضم إليهم فى هذا المعرض (بيبى مارتن وبونيللو) . وذهب الخديو يوم الافتتاح وأعجب باللوحات والتماثيل وبعد أن بيعت بعض اللوحات، اقترح بيع التحف الباقية بالمزاد العلنى وبلغ ثمن التذكرة عشرين قرشا..!! وبيعت جميعها وكان أقل سعر للقطعة الفنية هو مبلغ خمسة وعشرين جنيها ذهبيا..؟! بقيمة زمان..!!

**القسم الثانى:**

**مدرسة الفنون الجميلة**

مع بداية القرن العشرين بدأت مرحلة جديدة فى مصر من الناحية الثقافية كانت ترتبط إلى حد كبير بظروف الصراع السياسى والوجود الاستعمارى، فكانت مصر تتجه إلى إزاحة الستار عن تاريخها القديم الذى حاول طمسه الغزاة.

كانت أجور الفنانين الأوروبيين المرتفعة هى السبب فى اتجاه تفكير الأثرياء إلى الاستعاضة عن هؤلاء بفنانين مصريين أجورهم أقل.

وهذا هو الدافع الاقتصادى للتفكير فى إنشاء مدرسة للفنون الجميلة.

ومن جانب آخر كانت الطبقة البرجوازية المصرية قد بدأت فى الظهور وبدأت تشكل قوة سياسية لها وزنها، فكان أمراء الأسرة المالكة الطامعون فى العرش يحاولون التقرب إلى هذه الطبقة عن طريق إقامة مشروعات تتصل بأبناء البرجوازية المصرية وتجعل صورتهم براقة أمام الطبقة التى كانت تتأهب فى ذلك الوقت لقيادة الشعب المصرى.

**الأمير يوسف كمال**

كانت وسيلة الأمير (يوسف كمال) إلى ذلك هى إنشاء مدرسة الفنون الجميلة ،وقد توثقت الصلة بينه وبين المثال الفرنسى (جيوم لابلان) الذى اقترح على الأمير أن ينفق على مدرسة يتم فيها تدريس فنون الرسم والتصوير والنحت والعمارة، على غرار مدرسة الفنون فى باريس.

لم يجد المسيو (لابلان) صعوبة فى إقناع (يوسف كمال) الذى أحب أن يكون أول البادئين فى بناء صرح نهضة فنية حديثة فى مصر. فطلب منه الأمير أن يستأنس أولا برأى ذوى الفكر من المصريين والأجانب فى إمكان إنشاء هذه المدرسة ومساهمتهم فيها. وفشل (لابلان) فى إقناعهم بوجود مواهب فنية موروثة تكمن فى أعماق نفوس الشعب المصرى. فعاد إلى الأمير يوسف كمال يملأه اليأس متصورا أن المشروع قد فشل، ولكنه فوجئ بموافقة الأمير الذى اعتبر إنشاء مدرسة للفنون الجميلة فى مصر حدثاً تاريخياً يهيئ له مكاناً مرموقاً بين أقرانه الأمراء.

وقد أنفق عليها حتى عام 1927، وهو الذى أرسل المثال الموهوب محمود مختار عام 1911 إلى باريس للدراسة على نفقته. وقد أوقف أموالا وعقارات للإنفاق من ريعها على مدرسة الفنون الجميلة وبعثات الموهوبين.

***

وهو ينتمى إلى أسرة محمد على الكبير، فهو ابن الأمير (أحمد كمال) وحفيد إبراهيم باشا الكبير... له قصر بالمطرية كانت به تحف وآثار ومجموعة كبيرة من رؤوس الحيوانات المحنطة، وكان يقوم برحلات صيد فى صحارى مصر وغابات أفريقيا تستغرق كل رحلة مدة ستة أشهر، كما كان يربى الخيول الأصيلة، ومعروف أن فؤاد عبد الملك بعد أن أسس جمعية محبى الفنون الجميلة أسند رئاستها للأمير يوسف كمال عام 1923 وقد تنازل الأمير عن رئاستها (لمحمد محمود خليل بك) بعد عام واحد.

تولى رئاسة جامعة القاهرة عام 1916 لمدة عام وبضعة أشهر ثم اعتذر عن ترك موقعه واستمر عضوا بمجلس إدارتها.

معظم أملاك الأمير وأراضيه كانت فى نجع حمادى وقصره فيها يعتبر تحفة أثرية على الطراز الإسلامى، كان يتبع هيئة الإصلاح الزراعى، وتم تسليمه لوزارة الثقافة عام 1988 ليتبع هيئة الآثار.

قصر الأمير يوسف كمال فى حى ستانلى بالإسكندرية

على شكل مركب، ويتبع هيئة الآثار. وكان من المقترح عام 1987 تحويله إلى متحف بحرى.

من أهم الأعمال الثقافية للأمير أنه وضع «أطلس يوسف كمال» الذى طبع فى هولندا من 500 نسخة فقط، جمع فيه خرائط العالم التى رسمت منذ أقدم العصور، وبعض الخرائط وضعها المؤلف نتيجة لرحلات الصيد التى قام بها فى أفريقيا.

مكتبة الأمير التى كانت فى قصر المطرية وزعت بين دار الكتب وجامعة عين شمس ومعهد الصحراء، أما كلية الفنون التطبيقية بالأورمان حاليا فهى تحتل إسطبلات الأمير، كما أنه كان يملك اليخت الشهير «فخر البحار».

وقد توفى فى لبنان وعاد رفاته إلى مصر عام 1967 ودفن فى مدفن كان قد أعده لنفسه بمقابر الإمام الشافعى.

***

فى سنة 1908 بدأ (لابلان) الناظر وأستاذ النحت، و(فورنشيللا الإيطالى) أستاذ التصوير، و(كولون) أستاذ الزخرفة، و(بيرون) أستاذ العمارة فى التدريس بمدرسة الفنون الجميلة المصرية.

على يد هؤلاء المستشرقين بدأ تعليم فنون الرسم والنحت تنتقل إلى المصريين.

فتحت المدرسة أبوابها فى 12 مايو 1908 ـ بشارع درب الجماميز بالدار رقم 100 ، وكان (محمود مختار) الطالب رقم واحد، إذ التحق بها فى اليوم التالى وكان عمره 18 سنة وستة شهور، جاء بعده إليها فى الشهر الأول ما يقرب من 170 طالبا. وكانت الدراسة من الثامنة صباحاً إلى الواحدة بعد الظهر للطلبة النظاميين، ومن الواحدة إلى الخامسة مساء للموظفين والهواة.

وكان التعليم بالمدرسة مجانا ومفتوحا للجميع بشروط مشجعة للمصريين والأجانب على حد سواء.

لكن مسألة فتح باب الدراسة بالمدرسة للجميع دون تفرقة قد أدى إلى زيادة عدد الطلاب من أبناء الأجانب المقيمين فى مصر والمتمصرين خاصة أن الأساتذة كانوا يستخدمون لغات أجنبية فى شرح دروسهم.

لهذا يندر أن نعثر على اسم لامع من خريجى المدرسة فى الفترة من 1913 حتى تعديل لوائحها عام 1927.

تؤكد بعض المصادر أن هذه المدرسة أقيمت تحت اسم «مدرسة الفنون الجميلة الأهلية» وأن هذا الاسم تغير إلى مدرسة الفنون الجميلة المصرية عام 1910.

فى يونيو عام 1910 صارت إدارتها تحت إشراف الجامعة المصرية الأهلية ولم تستمر كذلك إلا حتى أكتوبر سنة 1910 ، ثم ألحقت بإدارة التعليم الفنى بوزارة المعارف التى أدخلت عليها إصلاحات جديدة ونقحت لائحتها العامة والداخلية، وكان يتحتم على الراغبين فى الالتحاق بها أن يؤدوا امتحانا، وقد تقرر امتحان الدبلوم عقب إتمام الدراسة ابتداء من السنة الدراسية 1912 ـ 1913 تحت إشراف لجنة كانت تشكلها الوزارة.

بلغ عدد خريجى المدرسة من عام 1912 حتى عام 1926 مائة وستة وسبعين طالبا، وقد أوفد منهم اثنان وعشرون فى بعثات خارجية إلى إيطاليا وفرنسا.

نقلت مدرسة الفنون الجميلة المصرية سنة 1923 ـ 1924 من مكانها بدرب الجماميز إلى الدرب الجديد بميدان السيدة زينب حتى عام 1927 ، وكان ناظرها المثال الفرنسى (جبريل بيسى).

فى ٥ يونيو 1909 أوقف يوسف كمال عشرة آلاف جنيه ـ بالقيمة الذهبية ـ لبناء مدرسة الفنون الجميلة بعد وفاته. وفى يونيو 1911 أوقف عمارة كبيرة بشارع توفيق بالإسكندرية وأراض زراعية بسمالوط (تقدر قيمتها بمبلغ 59560 جنيها ذهبيا) للصرف منها على مدرسة الفنون الجميلة، على ألا يزيد عدد الطلبة عن 150 طالبا ، وفى 20 ديسمبر 1927 تغيرت الوقفية السابقة واستبدلت للصرف على إيفاد الأول والثانى من خريجى كل قسم إلى فرنسا أو إيطاليا لمدة ثلاث سنوات أو لمدد أخرى تراها الوزارة فى مصلحة كل طالب ليتم دراسته بشرط أن يكون الطالب مصرى الجنسية. وفى 20 ديسمبر 1927 استبدل البند الأول بمبلغ أربعة وعشرين ألف جنيه ذهب لتشييد مدرسة للفنون الجميلة بعد وفاته، وذلك بالأرض التى يملكها بشارع درب الجماميز (وهو مكان الدائرة).

***

ظهر أن مصر كانت عطشى لهذا النوع من الدراسات فأقبل الشباب المتحمس المجتهد. وبدأت الدراسة بمجموعة من الأساتذة الفرنسيين والإيطاليين، وكانت الدروس تلقى بلغتهم، وكانت هذه المشكلة حجر عثرة فى سبيل كثير من الطلبة، وأمكن لبعضهم التغلب على هذه المشكلة بفضل اعتمادهم على أنفسهم ، وكتب لهم التوفيق، وأصبحوا قادة الفن الأوائل.

فى عام 1928 دخلت مدرسة الفنون الجميلة مرحلة جديدة عندما بدأ تمصيرها وأصبحت مدرسة عليا (مدرسة الفنون الجميلة العليا) ثم تغير اسمها إلى (المدرسة العليا للفنون الجميلة) عام 1941 . ثم أطلق عليها اسم (الكلية الملكية للفنون الجميلة) عام 1950 وبعد سنتين أى فى 1952 أصبح اسمها (كلية الفنون الجميلة) وقد ضمت إلى وزارة التعليم العالى سنة 1961 بعد أن كانت تتبع وزارة التربية والتعليم ثم ضمت إلى جامعة حلوان فى أكتوبر عام 1975.

**المعرض الأول للدارسين بالفنون الجميلة**

لم تمض ثلاث سنوات على بدء الدراسة بالمدرسة حتى أقيم معرض فنى أسهم فيه كل طالب، وبذلك ظهرت ما للطالب المصرى من صفات ممتازة إذا ما تهيأت له الفرصة المناسبة.

أقيم المعرض فى يناير 1911 بنادى (الأوتوموبيل كلوب) بشارع المدابغ (شريف حاليا) وهو مكان لايزال قائما لأحد البيوت المالية فى طرازه العربى الجميل، وفيه معروضات الرسوم الهندسية للمنازل والعمارات والمحلات الكبيرة (طلبة قسم العمارة) وتماثيل لطلبة قسم النحت، ولوحات من الرسم بالألوان والزخرفة ، وكان من بين العارضين يوسف كامل ومحمد حسن وراغب عياد وعلى حسن وأنطون حجار. ومن المهندسين محمد أنيس وراغب محمد إسلام وفريد نجم وتوفيق شارل وغيرهم.. برزت فى هذا المعرض تماثيل الطالب محمود مختار، ومنها تمثال كاريكاتورى لابن البلد وقد نال هذا التمثال إعجاب الكثيرين من المصريين والأجانب، حتى أنه باع منه ثمانى نسخ، وكان ثمن النسخة جنيهين ذهبيين وهو مبلغ كبير فى ذلك الوقت.. ولما انتهى المعرض عكف فى منزله على صب هذه النسخ لتوزيعها على مشتريها ، وكان يصحبه زميله راغب عياد الذى يجيد الفرنسية.

فى أعقاب ثورة 1919 كانت هناك سنوات من المد السياسى طوال العشرينات وحتى بداية الأزمة الاقتصادية العالمية التى قضت على هذا المد مع بداية الثلاثينيات.. وقد تميزت تلك السنوات بانتعاش سياسى تمثل فى قيام البرلمان الأول عام 1924 وصاحبها انتعاش مماثل فى الحياة الفنية.. فقد قرر هذا البرلمان ، تخصيص ميزانية سنوية للبعثات الفنية، وميزانية للمقتنيات وكونت لجنة استشارية للفنون الجميلة وشكلت النواة الأولى لمتحف الفن الحديث.

تتويجا لهذا الاهتمام الحكومى بالحركة الفنية الوليدة أنشأت وزارة المعارف العمومية المدرسة التحضيرية للفنون الجميلة عام 1927 قبل إلغاء مدرسة الفنون الجميلة المصرية بالسيدة زينب والتى تخرجت فيها آخر دفعة عام 1928 .. وقد كان المثال محمود مختار أحد المؤسسين لهذه المدرسة التحضيرية وقت أن كان يعمل فى تمثال نهضة مصر، وعرضت عليه وزارة المعارف أن يتولى نظارتها.. إلا أنه فضل أن يظل حرا لا يتقيد بجو الوظيفة.

فى العام الدراسى 1929/ 1930 بدأت الدراسة بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بعد ضمها لوزارة المعارف العمومية. ولم يقبل بها إلا من أتم الدراسة بنجاح فى المدرسة التحضيرية ، وكانت الدراسة بها تشمل العمارة والتصوير والنحت، وفى سنة 1931 أضيف قسم رابع وهو قسم الزخرفة ، وفى عام 1933 أضيف قسم خامس وهو قسم الحفر (الجرافيك).. وبذلك استكملت المدرسة أقسامها الخمسة وتخرجت أول دفعة من هذا النظام الجديد عام 1933.

فى عام 1936/ 1937 بمقتضى اللائحة الأساسية الجديدة أضيفت سنة إعدادية لسنوات الدراسة الأربع بالأقسام الخمسة فأصبحت مدة الدراسة خمس سنوات وذلك بعد أن تم إلغاء المدرسة التحضيرية، وحدد القبول بالمدرسة للحاصلين على شهادة إتمام الدراسة الثانوية (شهادة الكفاءة لأقسام الفنون وشهادة البكالوريا لقسم العمارة) وذلك بعد اجتياز امتحان دقيق للقدرات فى الرسم بالفحم والرسم بالألوان والتصميم المعمارى والتصميم الزخرفى والرياضة واللغات حسب القسم المتقدم له الطالب.

اختير للمدرسة فيلا بحى شبرا: بشارع خلاط رقم 11 عام 1927، ثم انتقلت فى أغسطس سنة 1931 إلى 91 شارع الجيزة، وفى سبتمبر 1935 نقلت إلى مكانها الحالى بشارع إسماعيل محمد رقم 8 بجزيرة الزمالك بالقاهرة، وأضيفت عمارة جديدة لأقسام الفنون سنة 1953.

وفى عام 1951 تغير اسم مدرسة الفنون الجميلة العليا إلى الكلية الملكية للفنون الجميلة وأصبحت تحت إشراف القصر الملكى.. وبعد قيام ثورة الجيش عام 1952 عدل اسمها إلى: كلية الفنون الجميلة.

فى عام 1957 قررت لها رسوم دراسية وكانت قبل ذلك بالمجان.. وفى بداية الستينيات ضمت فيلا الدكتور (طه

حسين باشا) عميد الأدب العربي، لمباني الكلية، وفي سبتمبر 1966 ضمت إليها مباني وأرض فيلات أحمد عبود ومنى عبود ومحمد علي حسين وهي المساحات الملاصقة للكلية ومبانيها القديمة، وتحول مبنى فيلا الدكتور (طه حسين باشا) إلى معهد البريد... وبعد ذلك أقيمت مبان جديدة مكان مبنى الإدارة وقسم العمارة القديم وتتسع الكلية ويزداد عدد طلابها كل عام.

**أقسام الدراسة**

تضم كلية الفنون الجميلة بالقاهرة حاليا (2007) خمسة أقسام هي:

العمارة - هندسة الديكور - التصوير (الرسم الملون) - الجرافيك - النحت.

مدة الدراسة لنيل درجة البكالوريوس خمس سنوات تبدأ بسنة إعدادية لتخصص العمارة وسنة إعدادية لتخصص الديكور وسنة إعدادية مشتركة لتخصصات التصوير والجرافيك والنحت.

قسم **العمارة**: يلتحق بهذا القسم الحاصلون على الثانوية العامة تخصص رياضيات أو علوم. وتهدف الدراسة فيه إلى تخريج مهندسين معماريين يتعاملون مع البناء كفن من الفنون الجميلة.

ويدرس الطلاب في هذا القسم المواد المتعلقة بالهندسة المعمارية كالتصميم المعماري والمنظور الهندسي وتخطيط المدن وحساب الإنشاءات وغيرها من مواد معمارية وبيئية، بالإضافة إلى تاريخ العمارة والحساب العلمي (الكمبيوتر) ونظريات العمارة، ثم الدراسات الميدانية للتراث القومي والحضارة القديمة.

في العام الدراسي 1976 - 1977 بدأ مشروع إنشاء قسم للعلوم الإنشائية، ولما استكمل هذا القسم عناصر هيئة التدريس به تم نقله إلى كلية الهندسة والتكنولوجيا بالمطرية.

**قسم هندسة الديكور**: ويلتحق بهذا القسم الحاصلون على الثانوية العامة تخصص رياضيات أو علوم، وتهدف الدراسة فيه إلى تخريج مهندسي ديكور لهم رؤية جمالية وعلى دراية بالخامات والمواد وكيفية توظيفها جماليا ونفعيا... ويتفرع هذا القسم إلى شعبتين لطلاب السنتين الثالثة والرابعة هما (شعبة العمارة الداخلية) للتخصص في الأثاث وديكور المنازل والفنادق والمكاتب العامة، وشعبة (الفنون التعبيرية) للتخصص في ديكور المسرح والسينما والتليفزيون.

ويلتحق بأقسام التصوير والجرافيك والنحت الطلاب الحاصلون على الثانوية العامة تخصص رياضيات وعلوم أو آداب.

**قسم التصوير (الرسم الملون)** ويتدرب طلاب هذا القسم على الرسم بالألوان وتكنولوجيا الألوان، وتاريخ الفن وما يماثلها من دراسات، ويتخصص بعض الطلاب خلال السنتين الثالثة والرابعة في دراسة «التصوير الجداري» أي الرسم على المساحات الضخمة الجدارية الخارجية والداخلية للمباني بالخامات المناسبة.

**قسم الجرافيك**: ويتدرب فيه الطلاب على الطباعة الفنية عن طريق حفر رسومهم على أسطح صلبة لطبع عدة نسخ متشابهة من الرسم الواحد... وتتضمن الدراسة الخط العربي والتصميم والزخرفة... ويتخصص الطلاب بعد السنة الثانية في التصميمات المطبوعة ، أو الرسوم المتحركة وفنون الكتاب.

**قسم النحت**: تتضمن الدراسة في هذا القسم التشكيل الفني المجسم والنحت البارز على السطوح المنبسطة وفن الميدالية ثم النحت المباشر على الأحجار الصلدة والطرز المعمارية المختلفة بالإضافة إلى الدراسات النظرية في تاريخ النحت وتكنولوجيا معالجة الخامات والترميم، ويتخصص طلاب هذا القسم بعد السنة الثانية في النحت الفراغي والميداني أو الميدالية والنحت البارز على السطوح المنبسطة.

ويشترك جميع طلاب الأقسام الخمسة في دراسة تاريخ الحضارة وتاريخ الفنون وعلم الجمال.

في عام 1975 انضمت الكلية بذات الاسم إلى جامعة حلوان دون تعديل أساسي في أقسامها التعليمية سوى تغير مسمى قسم الفنون الزخرفية إلى قسم الديكور ومسمى قسم الحفر والطباعة إلى قسم الجرافيك واحتفظت الأقسام الثلاثة الأخرى بمسمياتها الأصلية (العمارة - النحت - التصوير).

وكلية الفنون الجميلة تهدف إلى إعداد المهندس المعماري والفنان التشكيلي لخدمة البيئة في عدة مجالات، فالفنان التشكيلي يسهم في رفع مستوى التذوق الفني ونشر الوعي الجمالي وتعريف العالم الخارجي بالمستوى الرفيع الذي وصلت إليه الفنون الجميلة في مصر، أما المهندس المعماري فهو الذي يسهم في حل مشكلات التخطيط والتشكيل المعماري في البيئة وربط المعمار كوحدة

واحدة مع الفنون الأخرى وخاصة النحت والتصوير الجدارى، كما أن الديكور والتصميم الداخلي وفن التصوير الجدارى، يسهم في العروض المسرحية والسينمائية والتلفزيونية وتصميم ديكوراتها بصورة متجددة اعتماداً على دراسة تاريخ الفن والحضارة.

**الدراسات العليا**

ومنذ بدأت الدراسات العليا بالكلية فى العام الدراسى 1968 / 1969 شأن المعاهد العالية الأخرى وقبل انضمامها إلى جامعة حلوان وحتى منتصف التسعينيات ، بلغ عدد درجات الماجستير الممنوحة أكثر من 300 رسالة.

أما رسائل الدكتوراه التى منحتها الكلية خلال الفترة نفسها فقد بلغت أكثر من مائة رسالة موزعة على أقسام الكلية الخمس.

وتضم الكلية نخبة من أساتذة الفنون والعمارة فى التخصصات التى تدرس بها، أخذ معظمهم المنهج العلمى فى الفكر والتطبيق من المدرسة الغربية مباشرة، وتحتفظ إيطاليا بالنصيب الأكبر فى هذه النسبة.

**مرسم الفنون الجميلة**

خشيت وزارة المعارف على بعض الطلبة المتازين بعد حصولهم على دبلوم مدرسة الفنون الجميلة العليا، من الإنحراف فى اتجاه يبعدهم عن الفن فى سبيل ضمان العيش وأجواء الوظيفة... فهيأت لهؤلاء منذ سنة 1942 فرصة تكفل لهم بعضا من الوقت والمال يستعينون بهما على الانصراف لاكتمال شخصياتهم ببحوثهم المستقلة التى تمكنهم فيما بعد من القيام برسالتهم على وجهها الصحيح فهو أول شكل للدراسات العليا فى ميدان الفنون الجميلة، وأول شكل من أشكال التفرغ للإنتاج الفنى عرفته مصر.

وكانت ترشح إدارة المدرسة الأعضاء من مختلف أقسام الفنون من بين أوائل الحاصلين على الدبلوم فى كل عام كما منحت المتازين من القسم الحر هذا الحق لمن أمضوا أربع سنوات فى الدراسة عن طريق مسابقة كانت تعقد لهذا الغرض... وكان يقضى كل عضو سنتين ، وتصرف له مكافأة شهرية قدرها اثنا عشر جنيها تعينه على توجيه كل نشاطه إلى العمل الفنى البحت، بحيث يتفرغ للخطة التى أعدها لنفسه.. وكان هذا النظام حرا لا يتقيد إلا بالعمل والتثقيف والبحث والإنتاج الفنى. وفى نهاية السنتين يقدم العضو مجموعة أبحاثه ودراساته الفنية التى يعمل على إخراجها الكامل طوال المدة، وتعرض هذه الأعمال فى معرض خاص.

اختيرت الأقصر مكاناً للمرسم طوال مدة الشتاء حيث يمكن الاستفادة من الآثار الفرعونية ودراستها فى بيئتها المحلية... كما اختير أحد المبانى الأثرية العربية الطراز فى (حوش قدم) بحى الغورية فى القاهرة صيفاً حيث يمكن الاستفادة بالآثار العربية والبيئة الشعبية، وقد تولى إدارة هذا المرسم منذ إنشائه الأساتذة حامد سعيد - عبد القادر رزق - صلاح طاهر - حسن فتحى - عباش شهدى ثم الحسين فوزى... وبسبب عدم رفع مكافأة عضو المرسم كان به طالباً واحداً عام 1967 فاتجه التفكير إلى تحويله إلى دراسات عليا لخريجى الكلية ولكن الفكرة لم تتحقق حتى الآن وأغلق المرسم أبوابه فى انتظار تحقيق أسلوب مناسب لاستغلاله بما يتناسب مع الظروف الجديدة فى المجتمع.

**القسم الحر**

فى سنة 1942 أنشأت الوزارة بمدرسة الفنون الجميلة العليا - قسماً للدراسات الحرة فى فنون الرسم والتصوير والنحت لغاية فاضلة ولتحقيق النهوض بالفنون وإعداد فرصة لأصحاب المواهب الفنية الذين لم تمكنهم مقتضيات أحوالهم وظروف معاشهم من دراسة الفن الذى أحبوه وشغفوا به فى السلك الدراسى النظامى الخاضع لقيود خاصة... وأعد قسمان صباحى ومسائى، وقد أسفرت هذه الدراسات بقسميها عن نجاح وتقدم عظيمين .. وعين لها الفنان أحمد صبرى رئيسا لقسم التصوير، وعبد القادر رزق رئيساً لقسم النحت.. وبعدهما حسنى البنانى وعبد الحميد حمدى.

وفى 1966/12/3 - صدر قرار وزارى رقم 286 بتنظيم الدراسة الحرة بكليتى الفنون الجميلة بالقاهرة والإسكندرية بحيث يتقدم إلى هذه الدراسة الهواة من سن الخامسة عشرة إلى سن الأربعين من الموهوبين الشغوفين بمواصلة الدراسات الفنية - وبحيث لا يقل عدد طلاب الشعبة الواحدة عن 12 طالباً ويدفع رسماً قدره ثمانية جنيهات سنوياً تدفع على قسطين.

يرجع إنشاء قسم الدراسات الحرة إلى عام تأسيس مدرسة الفنون الجميلة المصرية ، وقد نشرت جريدة الأهرام يوم أول يونيو عام 1908 خطاباً موقعاً بإمضاء شكرى صادق مدرس الفنون الجميلة و«غليوم لابلانى» ناظر مدرسة الفنون الجميلة المصرية تحت عنوان «نادى الفنون

الجميلة» لتعليم أعضاء النادى التصوير والحفر وخلافه، وأن النادى مفتوح لمن يهمهم تقدم فنون التصوير والحفر وهندسة المبانى والموسيقى والشعر، وقد نشر عنوان المراسلات. شارع توفيق نمرة 17 بالتوفيقية بمصر.

**العيد الماسى لكلية الفنون الجميلة**

فى أواخر عام 1983 وأوائل عام 1984 احتفلت كلية الفنون الجميلة بالقاهرة بالعيد الماسى لإنشائها... وكان الفنان (صلاح عبد الكريم) يتولى منصب العميد والفنان (كمال السراج) وكيلاً للكلية، فنظما برنامجاً للاحتفال بهذه المناسبة تضمن إقامة معارض متتالية لأجيال أساتذة الفن والخريجين ، ومنحت الكلية للعارضين شهادات تقديرية وميداليات ذهبية ، كما أصدرت هيئة البريد طوابع تذكارية لهذه المناسبة.

وأصدرت دار سك النقود عملة تذكارية فضية من فئة الجنيه.

أما أبرز مظاهر هذا الاحتفال فهو موكب (الكرنفال) بأعلامه الملونة وتماثيله الإسفنجية والكرتونية الضخمة الساخرة ذات الألوان والأشكال الكاريكاتورية، التى طافت على أنغام الموسيقى الصاخبة شوارع حى الزمالك، تنشر البسمات المرحة على وجوه الجموع التى سارت فيه أو شاهدته.

وقد منح رئيس الجمهورية بهذه المناسبة نوط الامتياز من الطبقة الأولى لثلاثين فناناً من رواد وأساتذة الفنون الجميلة فى مصر.

**الإشعاع الثقافى**

تعتبر «كلية الفنون الجميلة بالقاهرة» هى المدرسة التى أفرخت رواداً عمالقة فى مختلف أفرع الفنون الجميلة، شاركوا بفاعلية فى الحياة العامة بتخصصاتهم ، بعضهم وجه نشاطه نحو الصحافة فتطورت على أيديهم بالرسوم والإعلانات والكاريكاتير والتنسيق الفنى، كما تخصص بعضهم فى التحرير ، والنقد الفنى.

وتوجه آخرون إلى تصميم الديكورات المسرحية والسينمائية كما برع من بينهم مخرجون لهم أسماؤهم العالمية، هذا بالإضافة إلى الجوائز العالمية التى حصل عليها عديد من خريجى وأساتذة الكلية فى مجالات التصوير والحفر والنحت فى المعارض والمسابقات والبيناليات العالمية.

وفى مجال العمارة بلغ معماريو الكلية المراتب العالمية لما ابتدعوه من نظريات مبتكرة فى مجال عمارة الفقراء والبناء بالطين، ويتم تدريس نظرياتهم فى الجامعات الأمريكية والأوروبية فضلاً عن اعتراف وتكريم هيئة اليونسكو لعدد منهم وأشهرهم هو المعمارى حسن فتحى.

ويقف النصب التذكارى للجندى المجهول بمدينة نصر شاهداً على إبداع وتفوق أبناء كلية الفنون الجميلة والذى صممه هو الفنان سامى رافع.

وفى عام 1957 كان لهذه الكلية دورها فى إنشاء كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية التى احتفلت بيوبيلها الفضى عام 1982 وانضمت إلى جامعة الإسكندرية عام 1989 واحتفلت عام 2007 باليوبيل الذهبى لإنشائها.

كما أنشئت ابتداء من العام الدراسى 1983 / 1984 كلية الفنون الجميلة بجامعة المنيا الشقيقة الثالثة بجهود وخبرة أساتذة الكلية العتيدة.

وامتد عطاء هذه الكلية إلى المستوى العربى ممثلاً فى أساتذتها وخريجيها الذين أسهموا فى إنشاء كلية الفنون بدمشق خلال فترة الوحدة المصرية السورية.

ومن أساتذة كلية الفنون الجميلة بالقاهرة كانت تستكمل هيئة التدريس بأكاديمية الفنون الجميلة فى بغداد أعضاؤها، وذلك باعتبارها الكلية الأولى للفنون الجميلة فى الشرق العربى، كما أنها تستقبل المبعوثين والدارسين من البلاد العربية والأفريقية حيث تخرج فيها المئات الذين انعكس عطائهم على المنطقة العربية كلها.

وقد خصصت الكلية إحدى قاعاتها للمعارض المختلفة سواء لإنتاج أساتذتها أو للمعارض الوافدة مما يتيح للطلاب اكتساب المهارات والتعرف على الاتجاهات الفنية لأساتذتهم ، وخاصة عند تقييم المعيدين والمدرسين والأساتذة المساعدين للترقية إلى المناصب الأعلى.

**عمداء الكلية:**

- غاليون لابلان 1908 - 1918، مدرسة الفنون الجميلة المصرية
- جابرييل بييسى 1918 - 1927
- كاميللو أنوشنتى 1928 - 1937، مدرسة الفنون الجميلة العليا
- محمد ناجى 1937 - 1939 (أول مصرى فيمنصب العميد)
- محمد حسن 1939 - 1941
- شفيق زاهر 1941 - 1943

- عبد المنعم هيكل 1944 - 1950
- يوسف كامل 1950 - 1953، الكلية الملكية للفنون الجميلة
- عوض كامل 1953 - 1966
- أحمد الحسينى 1966 - 1972
- عبد الله جوهر 1972 - 1976، الانضمام لجامعة حلوان
- عباس شهدى 1977 - 1978
- صلاح الدين نايل 1978 - 1982
- صلاح عبد الكريم 1982 - 1985
- كمال السراج 1985 - 1986
- فاروق إبراهيم 1986 - 1989
- صبرى منصور 1989 - 1992
- سامى عبد العزيز 19992 - 1995
- عاصم إسماعيل الإمبابى 1995 - 1998
- محمد حازم فتح الله 1998 - 2001
- محمد توفيق عبد الجواد 2001 - 2004
- يحيى عبده 2005 -

وقد تولى الفنانان صلاح نايل وصلاح عبد الكريم منصب نائب رئيس جامعة حلوان بعد انتهاء عمادتهما لكلية الفنون الجميلة، أما الفنان كمال السراج فقد أصبح رئيساً لجامعة حلوان بعد فترة عمادته.

**القسم الثالث:**

**فنانو الجيل الأول**

**المثال محمود مختار**

وضع المثال محمود مختار (1891 - 1934) أول علامة مضيئة فى تاريخ فن النحت الحديث بمصر عندما استطاع أن يبتكر الصيغة الجمالية الملائمة لتزاوج القيم الفنية الأوروبية - وخاصة الفرنسية، فى القرن التاسع عشر - بالقيم الجمالية الفرعونية ، ثم سخر هذا الابتكار للتعبير عن المرحلة الاجتماعية التى عاشها . مرحلة النهضة والبحث عن الشخصية المصرية فى أعقاب ثورة 1919 الوطنية، فحظى فنه باحترام وتقدير الأوساط الفنية الفرنسية التقليدية واكتسب فى نفس الوقت حماس وتأييد الجماهير المصرية التى أشعلت ثورة مصر الوطنية.

كان مختار أول مصرى يعرض عملاً فنياً فى معرض عالمى (تمثال «عايدة» الذى استوحاه من أوبرا فيردى عام 1912) ، ويكسب الجوائز الفنية فى الخارج (الميدالية الذهبية لمعرض السراى الكبرى بالشانزليزيه عن نموذج تمثاله «نهضة مصر» وجائزة معرض عام 1925 لتمثال «أم كلثوم) ، كما كان أول فنان مصرى يقيم معرضاً شخصياً فى باريس سنة 1930 ، عرض فيه ثلاثين تمثالاً اشترت الحكومة الفرنسية واحداً منها هو تمثال «عروس النيل» لمتحف «التويللرى».

لم يحظ فنان فى مصر بمثل ما حظى به محمود مختار من شهرة وتكريم، سواء فى حياته أو بعد وفاته، إنه صاحب تمثال نهضة مصر المقام حاليا أمام جامعة القاهرة، وهو الذى صنع تمثالى سعد زغلول الميدانيين بالقاهرة والإسكندرية، وصمم قاعدتيهما بما تحملانه من نقوش ونحت بارز وغائر وتماثيل.

إنه أول من أعاد الحياة لإزميل النحات المصرى بعد أن صمت لمئات السنين فكان أول مصرى أقام تماثيله فى الميادين العامة... وهو أول فنان أقامت له الدولة متحفا لإنتاجه الفنى بحديقة الحرية بالجزيرة بالقاهرة.

حقق مختار فى حياته الفنية القصيرة مكانة وشهرة بين الملايين ، مشابهة لما حققه سيد درويش بين الجماهير فى أعقاب ثورة 1919 ، لقد أقام مختار بناء شامخاً فى تاريخ النحت المصرى الحديث فى نفس الوقت الذى كان هو واضع لبناته الأولى، كما أن أسلوب هذا المثال لا تزال بصماته الواضحة تطبع فن النحت عندنا حتى وقتنا الحاضر وتلقى ظلاً كثيفاً على كل من مارس فن النحت من بعده.

صدرت عن هذا الفنان أربعة كتب وعدة كتالوجات وأعداد خاصة من المجلات والكتيبات بالاضافة إلى المحاضرات والبرامج الإذاعية والفيلم التسجيلى الذى شارك فى وضع مادته الأساتذة ٠ نجيب محفوظ وبدر الدين أبو غازى وأحمد يوسف، وأحدث الكتب التى صدرت عنه بعنوان «ذاكرة الأمة» من تأليف الدكتور صبحى الشارونى.

**حياة الفنان الثائر**

ولد مختار فى 10 مايو سنة 1891 .. فى نفس الوقت الذى ولد فيه سيد درويش وطه حسين والمازنى والعقاد ويوسف كامل وراغب عياد.

كان ميلاده فى (قرية نشا) إحدى قرى الوجه البحرى بالقرب من مدينة المحلة الكبرى، بمحافظة الغربية وفى عام 1902 انتقل إلى القاهرة ليعيش مع والدته فى أحد الأحياء الشعبية.. فكانت الصورة التى تشبعت بها عيناه خلال

طفولته وصباه هي للريف ولأحياء القاهرة الشعبية.. وهي صورة متكاملة ترسم ملامح مصر في ذلك الوقت، كما تعطي ظلالها الحادة إحساسا فطريا بالتجسيم.

عندما أنشئت مدرسة الفنون الجميلة، كان مختار أول الملتحقين بها، وخلال فترة الدراسة أقام تمثال (خولة بنت الأزور) المرأة التي حررت نساء قبيلتي «تبع» و«حمير» من أسر الروم، وفي هذا التمثال صور مختار امرأة تطعن بالرمح وهي ممتطية صهوة جواد مندفع، ثم تمثال (طارق بن زياد) القائد العربي الذي فتح الأندلس ، كما استلهم روح الحركة الوطنية في تمثالي (مصطفى كامل) و(محمد فريد) وكلها تخضع للقواعد الكلاسيكية الغربية.

كان شغوفاً بالدراسة الفنية إلى حد أنه افتتح مرسماً بجوار المدرسة عندما طرد منها هو وعدد من زملائه لقيامهم بحركة احتجاج عنيفة على النظم والقيود التي اعتبروها تتنافى مع روح الدراسة في معهد فني.. ثم تقرر بعد فترة وجيزة إعادتهم إلى الانتظام في دراستهم ، كما كان يتشبه بالفنانين في ملبسه ومظهره، وشارك في الحركة الوطنية ليس فقط بفنه، وإنما بنفسه إيجابيا عندما خرج مع المظاهرات المطالبة بالدستور والاستقلال عام 1910، واشتبك مع عساكر الإنجليز فتدخل قومندان البوليس (مانسفيلد) حكمدار القاهرة في ذلك الوقت، فانقض مختار على حصانه وجذبه من ذيله بشدة ليهوى براكبه على الأرض، فقبضوا عليه مع عدد من المتظاهرين وأودعوهم السجن لمدة خمسة عشر يوماً.

في عام 1911 أبحر مختار إلى فرنسا يحمل معه التناقض مضافا إليه عامل آخر وهو أنه سافر إلى أوروبا على نفقة الأمير يوسف كمال الذي أنشأ مدرسة الفنون الجميلة بناء على تقرير من أستاذه الفرنسي مسيو (لابلاني).

***

كان أحد أشكال الصراع في المجتمع يدور بين القصر الخديوي والاستعمار الإنجليزي في جانب ، وأصحاب الأفكار المتحررة في الرأسمالية الوطنية الناشئة في الجانب الآخر، وكان لهذا الصراع بصماته على الثقافة.

كان الإقطاعيون الذين ربطوا مصيرهم بمصير الاستعمار الإنجليزي يرسلون أبناؤهم للدراسة في بريطانيا ، أما القطب الآخر من المطالبين بالدستور والاستقلال السياسي والاقتصادي فكانوا يتوجهون إلى فرنسا باعتبارها المنافس لبريطانيا، ويرسلون أبناءهم إلى باريس كعاصمة للفكر الاوروبي وباعتبارها مدينة النور... فهي تحمل بقايا من أفكار الثورة الفرنسية وتفتح أحضانها لكل مناهض للنظام الحاكم في مصر وقتئذ....

أما الأمير يوسف كمال الذي كان يطمع في العرش فكان يتقرب إلى هؤلاء الوطنيين المثقفين، ولهذا فهو يرسل (مختارا) المتحمس للبطولة العربية والدستور وللاستقلال. والذي سجن 15 يوما لتظاهره ضد الإنجليز، إنه يرسله ليدرس الفن في باريس على نفقته الخاصة!

إن فهمنا لهذه التناقضات وموقع مختار منها، يفسر لنا بعض أسباب الانقسام الذي حدث بعد ذلك حول فنه والدوافع التي أدت إلى مقاومة أعماله في بعض الفترات.

كان المطالبون بالحرية الاقتصادية والدستور يضمون إلى صفوفهم الإقطاعيين الذين لم يقنعوا بملكية الأرض وحدها، واتجهوا إلى الصناعة وعلى رأسهم طلعت حرب منشئ بنك مصر.. بالإضافة إلى الأمراء الذين يطمح كل منهم في الفوز بالعرش بالاعتماد مؤقتاً على هذه الحركة التي كانت تجد صداها بين الجماهير.

وهناك على الشاطئ الآخر من البحر الأبيض تنبه مختار إلى التراث الفرعوني العريق، وقبل أن يحدثه أحد عن هذا التراث استقبله زملاء مدرسة الفنون الجميلة في باريس استقبالاً مثيراً للغاية، وقد كتب مختار يصف هذا الاستقبال

«... كان نصيبي كتلميذ جديد أن يحكم علي بالتجرد من جميع ثيابي وأبقى عارياً تماماً ولم تكن تنفع مقاومة أو شفاعة، فرضخت من فوري كما رضخ زملاء لي من قبل، فشدوا وثاقي إلى كرسي وأنا عار كما ولدتني أمي، ووضعوا على رأسي تاجاً من الورق على شكل فرعوني وكتبوا عليه (رمسيس الثاني) وحملوني على نقالة رفعوها على أكتافهم وخرج موكب الطلبة في جموع غفيرة يتقدمنا من يفسح لنا الطريق، وساروا بي مسافة طويلة، وكان المطر يتساقط رذاذا، فوصلنا إلى مقهى برنابرت والناس من حولنا ينظرون ويبتسمون .. وهناك وضعوني كما أنا على خوان بالمقهى، وطلبوا طعاماً وشراباً، وجعلوا يرمونني بالفضلات وقشر المحار وكأنهم يقدمون إلي - على طريقتهم - الزلفى والقرابين ، وتولى اثنان منهم إطعامي لأنني كما قلت كنت مقيداً، وكان بيننا طالبات أيضاً مشتركات في هذا الاحتفال.

خلق هذا الجو في الحال انطلاقاً من قيود المحافظة وحباً في الحرية وتكسير أغلال الكلفة، فهو يعد من الانقلابات التي طرأت على نفسي وكان لها أثر فيها طول حياتي».

هكذا تفتحت عيناه منذ وصوله إلى باريس على ما تملكه مصر من تراث فرعوني عريق لم ينبهه إليه أحد، ولما عاد الفنان إلى مصر بعد ثلاثة أعوام، عرضوا عليه إدارة مدرسة الفنون الجميلة، وكان عمره 23 سنة، ولكنه رفض، وفضل العودة إلى باريس للاستمرار في دراسته، واستغل هذه الزيارة القصيرة في مشاهدة دار الآثار وماتحويه من أعمال النحت، ثم عاد إلى باريس وهو يبحث عن مصريته ويجتهد في دراسته دون أن يتخلى عن وطنيته.

وتشتعل الحرب العالمية الأولى، فينقطع مرتبه وتتوالى عليه أيام الجدب، حتى يضطر إلى العمل كشيال في مصانع الذخيرة لمدة عام كامل، ثم مضت الأيام الجافة عندما استدعاه متحف الشمع بباريس (متحف جريفين) ليعمل مديراً فنيا به مكان أستاذه لابلان، فشغل هذا المنصب طوال عامي 1918 - 1919 وأقام العديد من التماثيل لقادة الحرب وأقطاب مؤتمر السلام وغيرهم.. وقامت ثورة 1919 في مصر وبدأ يفكر في تمثال «نهضة مصر» فلم يجد أروع من تمثيل مصر الحديثة كفتاة معتمدة على ماضيها المجيد ممثلاً في أبي الهول.. ونفذ فكرته بمرسمه بشارع «فوجيرار» وبدأ مختار يتجه إلى عرض تمثاله بالمعرض الأول للفنانين الفرنسيين حين يفتتح أبوابه بعد الحرب ، وأعد العدة لنحت نموذج منه من الرخام، وقدمت له لجنة الطلبة المصريين - التي كانت تدعو للقضية المصرية - المعونة المالية اللازمة، وكان سعد زغلول حينئذ يزور باريس في وفد للدعوة لقضية مصر، فرأوا في التمثال أروع صورة للتعبير عن نهضة مصر، ويوم قبل التمثال بمعرض الفنانين الفرنسيين وقدم رئيس الجمهورية لافتتاح المعرض بالسراي الكبرى بالشانزليزيه: احتشد الطلبة المصريون في باريس على الأرصفة يهتفون لنهضة مصر وتمثالها.. وقد فاز بالميدالية الذهبية.

شاعت أنباء هذا النصر في مصر... وقامت دعوة البلاد لعودة فنان مصر الأول ليقيم تمثاله وهجر باريس ليقوم بدوره في نهضة مصر.

**تمثال نهضة مصر**

بدأت الصحافة تدعو إلى الاكتتاب لإقامة التمثال في ميدان عام .. وعرض نموذج التمثال بدار جريدة (الأخبار) القديمة التي كان يملكها المرحوم أمين الرافعي، واحتل تمثال (نهضة مصر) بتاريخه فترة من الحياة المصرية امتدت من 1920 إلى 1928 - واقترنت بصراع بين القوى الشعبية يؤازرها المفكرون الذين آمنوا بفكرة التمثال وضرورة إقامته، وبين قوى الجمود والرجعية التي كانت تريد أن تعطل إقامة التمثال... وكان لذلك كله ما يبرره فتمثال «نهضة مصر» هو أول تمثال تقيمه مصر بعد الفراعنة... وأول تمثال يقام من حجر الجرانيت الذي أعيا الأجيال بعد آخر فنان مصري قديم... وهو أول تمثال مصري يعبر عن فكرة ورمز بعد أن كانت التماثيل وقفا على الملوك والقادة..

لكن بقدر ما أثار التمثال من حماس ، بقدر ما أثار من خلاف في الرأي حول فكرته ودواعي إقامته وتنفيذه، وبينما كان فريق من الكتاب أمثال (أمين الرافعي ومصطفى عبد الرازق ومحمود عزمي وداود بركات) يغمرهم الحماس لفكرة التمثال، فإن (العقاد والمازني) انتقدا فكرته ودار بينهما وبين مختار سجال على صفحات السياسة الأسبوعية يعد من أروع ما كتب في النقد الفني في ذلك الحين.

في 20 مايو 1928 أزاح الملك فؤاد الستار عن تمثال نهضة مصر في احتفال رسمي كبير.. ولم يحقق مختار من تمثاله مغنماً مالياً في مقابل ابتكاره الفكرة الفنية للتمثال، إلا أن التقدير الأدبي أنساه ملكيته للتمثال وهون لديه قيمة المال، وعلى هذا الاعتبار كتب تنازله عن حقه في المكافأة المستحقة له مقابل ابتكاره الفكرة الفنية للتمثال.

**مختار وأم كلثوم**

كان بين مختار وأم كلثوم رابطة صداقة وإعجاب... فهو الفنان الذي انبعث من صميم الريف ليعيد لمصر مجد فن النحت... وهي الفتاة الريفية التي شقت طريقها لتحيي مجد فن الغناء .. وهذه الظروف المشتركة ربطت بينهما وجعلته يحفظ لها كل تقدير... فلما طلبت منه إحدى الهيئات الفنية في فرنسا أن يقيم تمثالا لأكبر فنانة مصرية.. اختار . أم كلثوم... وصمم لها تمثالا عرض في باريس عام 1925 حين كانت في مطلع حياتها الفنية ترتقي درجات المجد درجة درجة.

**معرض مختار في باريس**

في أواخر عام 1929 أبحر مختار إلى باريس ، حيث أقام في 30 مارس 1930 معرضا يحوي أربعين تمثالا في

قاعة (برنهيم).. واقتنت الحكومة الفرنسية تمثال (عروس النيل) ووضعته في متحف «جودى يوم» أمام حديقة التويلرى.. المؤدية إلى متحف اللوفر.

**تمثالا سعد زغلول**

عاد مختار ليقيم فى مصر تمثال الزعَم (سعد زغلول) فمضى يعمل ليل نهار، وأعد النماذج الكثيرة وأراد أن يسجل مرحلة من تاريخ مصر وكفهحها وطموحها فى تمثاله... فأقامه فى الإسكندرية متطلعا إلى الأفق الأزرق العريض. البحر... رمزاً لتحطيم القيود، وجعل من انقباض يد سعد.. وصسامة ملامحه، ومن العزم الأكيد الذى يبدو فى خطيته رمزاً لتجمع الأمة التى هبت تحطم الأغلال ، وحول قاعدة التمثال لوحتان إحداهما تمثل هتاف الجماهير ، والثانية تمثل 13 نوفمبر 1918.. وفى المقدمة والخلف رمزان يمثلان اتحاد شمال مصر وجنوبها.

وفى القاهرة يطل من فوق شاطئ جزيرة القاهرة تمثال (سعد) مشيراً بيده كأنها إشارة البعث والانتصار.. متطلعاً إلى إشراقة الشمس... وحول قاعدة التمثال رموز (الإرادة والعدالة والدستور) وهى مطالب الشعب الأساسية، وفى المقدمة والخلف لوحتان إحداهما لمصر تحمل رمز الشمال والجنوب والأخرى لمديريات القطر(أى محافظات مصر).

حين كان مختار مندفعاً فى تيار الحماس والعمل بين القاهرة والإسكندرية... تغير الاتجاه السياسى فى مصر. وأقيمت العقبات فى طريقه، ثم انتهى الأمر بإلغاء العقد ومنع نقل أحجار الجرانيت... وبعد هذه المضايقات عاد مختار إلى باريس ينحت صوراً متعددة للفلاحة حاملة الجرة ، وحاملة السلال والفلاح وهو يحمل عصاه.

**بداية النهاية**

تتابعت أيام الضيق والألم فى حياته حتى أحس بالمرض يثقل عليه.. وفى يوليو 1933 أجريت له جراحة أضنته.. وأخيرا نصح له الأطباء بالعودة إلى وطنه.. فودع أصدقاءه وألقى نظرة عميقة حزينة على مرسمه ثم غادر باريس .. ورست الباخرة فى الإسكندرية، وكان فى استقباله : محمود سعيد وجان نيكولايدس. ومضى به القطار إلى القاهرة، واستأجر منزلا بمصر الجديدة، وكان يتردد على زيارته يومياً عدد كبير من الشخصيات المحبة للفن ومن زملائه.. ولم يمهله المرض طويلا... ومات عن ثلاثة وأربعين عاما.

مات مختار فى 27 مارس 1934 ، وهو فى ريعان شبابه ، فقام رجال الفن والفكر فى مصر يدعون إلى المحافظة على تراثه الفنى وجمع شتاته ، واجتمعت أقلام مصر وصحافتها حول فكرة تخليد مختار.

تشكلت جماعة أصدقاء مختار برئاسة المغفور لها السيدة هدى هانم شعراوى وعضوية نخبة من علماء مصر وأدبائها وفنانيها المصريين والأجانب ، وكان أول ما اتجهت إليه هو جمع آثاره وإقامة متحف لها وتشييد مقبرة لجمع رفاته بحديقة المتحف، واتصلت جماعة أصدقاء مختار بأسرة الفنان الفقيد ولقيت منهم معاونة كريمة، إذ تنازلوا عن ثروته الفنية التى خلفها فى باريس إلى الجمعية معاونة لها على تحقيق أهدافها... وقد أرسلت السيدة هدى شعراوى خطابا فى 22 يونيو 1935 هذا نصه:

إلى السيدة الجليلة نبوية هانم البدراوى.

(تتقدم جمعية أصدقاء مختار نحوك بعاطفتى الخشوع والحنان، وتهديك باسم الجمعية أصدق عبارات الشكر وعظيم التقدير للهبة التى لا تقوم بمال وترى فى تنازلك للأمة عن هذه المجموعة الفنية العظيمة مثلاً سوياً لمن يبغى الخير الخالص للوطن. لو أن الكلمات تفصح عن الذكرى العميقة التى نكنها لولدك المحبوب لأوضحنا ما يدفعنا من عزم صادق للمحافظة على آثاره والإشادة بذكره).

**جائزة مختار**

رأت السيدة هدى شعراوى ألا يكتفى فى إحياء ذكرى مختار بإلقاء القصائد والخطب، أو اجتماع أصدقائه ومحبيه كل حين لتبادل العزاء والذكرى.. رأت أن هذا كله لا يكفى لأن مختاراً أعظم من أن تخلد ذكراه فى كلمة لا تلبث أن تضيع فى الهواء ، فعمدت إلى إقامة مسابقة سنوية بين المثالين الشبان المصريين وتبرعت لها بمبلغ كبير، وحققت بها أمنية مزدوجة شطرها الأول إحياء ذكرى مختار وشطرها الثانى بث روح الهمة والنشاط فى قلوب المثالين المصريين، فكان تقليداً عظيماً وجليلاً.

كان موضوع مسابقة العام الأول 1935 تمثالاً نصفياً لمختار وفاز بالجائزة الأولى (إبراهيم قطرى). موضوع عام 1936 (الفلاح) وفاز بالجائزة (عبد القادر رزق). موضوع عام 1937 (الفلاحة) وفاز بالجائزة (فتحى محمود). موضوع عام 1938 (جحا وحماره) وفاز بالجائزة (حليم نسيم) (عباس الشيخ). موضوع عام 1939 (الصلاة) وفاز بالجائزة (فتحى محمود). موضوع عام ١٩٤٠ (الحرف

الجوالة) وفازت بالجائزة (الآنسة جلاد بولاد). موضوع عام 1941 (عروس النيل) وفاز بالجائزة (فتحى محمود). موضوع عام 1942 (الطفولة المصرية) وفاز بالجائزة (جمال السجينى) موضوع عام 1943 (ست الحسن) وفاز بالجائزة (عباس الشيخ) و(كامل جاويش). موضوع عام 1944 (العامل المصرى) وفاز بالجائزة (عبد البديع عبد الحى). موضوع عام 1945 (الألعاب الشعبية) وفاز بالجائزة (محمد لايق) و(كمال عبيد) . موضوع عام 1946(النيل) وفاز بالجائزة (كمال عبيد). موضوع عام 1947 (آدم وحواء) وفاز بالجائزة (ميشيل جرجس). موضوع عام 1948 تمثال نصفى (لهدى شعراوى) وذلك بعد وفاتها.. وفاز بجائزته (عبد البديع عبد الحى).

موضوع عام 1949 (نصب تذكارى للجندى المجهول فى حرب فلسطين) وفاز بجائزته (فتحى محمود) و (مصطفى نجيب).

تبنى فكرة المسابقة الأستاذ محمد شعراوى، وبعض محبى الفنون وأقيمت مسابقة 1951 وكان موضوعها (التحطيب) وفاز بالجائزة الأولى (صادق محمد).

فى عام 1952 أعيد تشكيل جمعية أصدقاء مختار، لأن الغرضين اللذين تأسست من أجلهما قد بدأ تحقيقهما... فاجتمعت فى يناير سنة 1952، لتضيف إلى غرضيها أغراضاً جديدة من شأنها تشجيع الحركة الفنية وتوجيهها وجهة وعى بالقومية واكتشاف المواهب الدفينة بين الشباب.. وتكون مجلس إدارة من عثمان محرم (رئيسا) وبهى الدين بركات ومحمد شعراوى (نائبان للرئيس) وحسين يوسف فوزى (أمينا للصندوق) وعلى كامل الديب(سكرتيرا عاما) وعضوية الدكتور طه حسين ومحمد زكى على وعلى الشمسى وفؤاد أباظة وعزيز أباظة ومحمود سعيد ومحمد حسن ومصطفى الشوربجى.

كان موضوع مسابقة النحت والميدالية (موضوعا تذكاريا لإلغاء معاهدة 1936 واتفاقتى 1899 الخاصتين بالسودان) وفاز بها صادق محمد (الميدالية) ومحمد طه حسين (النحت)، وجائزة التصوير وموضوعها (نداء الحرية) وفاز بها أحمد الوردجى. وموضوع الرسم (العامل) وفاز بها محمد عبد الحليم عبد المنعم.. وجائزة الفنون الشعبية لعمل نماذج تمثل الزى القومى الريفى للرجال، وفازت بها الآنسة اعتدال حسن منيب، هذا غير الجوائز الثانية والثالثة فى كل مسابقة.

وفى الذكرى الخمسين لوفاة الفنان عام 1984 أقام متحفه بالجزيرة احتفالات استمرت من 27 مارس حتى 27 أبريل، عرضت خلالها الأفلام والشرائح الملونة وعقدت الندوات وتم توزيع الجوائز والميداليات . وقد أقيمت بهذه المناسبة مسابقة «جائزة مختار» ولم يتقدم إليها سوى عدد محدود من شباب الفنانين فحجبت الجائزة الأولى ولم يفز بها أحد.

كما أعيد طبع دليل المتحف فى هذه المناسبة ولكن ظهر به بعض الأخطاء التى أدت إلى منع توزيعه ولم يطبع دليل آخر بدلا منه فى ذلك الوقت.

**متحف محمود مختار**

فى سنة 1938 رأت وزارة المعارف أن تسهم فى تكريم ذكرى المثال المصرى الراحل بأن تقوم الوزارة بإنشاء متحف لأعماله ومقبرة لرفاته... وفى العام نفسه عادت إلى مصر بعض أعمال الفنان الراحل وعرضت بمعرض المثالين الفرنسيين المعاصرين بالجمعية الزراعية، وقدم أعمال مختار فى هذا المعرض (مسيو جورج جراب) مدير متحف «رودان» بمحاضرة رائعة عن قصة حياته وعبقريته... وقامت الحرب العالمية الثانية، وحال قيامها واضطراب الظروف العالمية دون إعادة بقية تماثيل مختار إلى مصر ... وعندما استقرت الأمور، اهتم د. طه حسين وزير المعارف فى الفترة من 1950 ـ 1952 بإعادة آثار مختار إلى مصر.

فى 27 مارس سنة 1952 ، افتتح متحف مختار ـ فى ملحق بمتحف الفن الحديث، بقصر الكونت زغيب ٤ شارع قصر النيل، وكان يضم ٥٩ تمثالا من الحجر والبرونز والرخام. وكان هذا الملحق اسطبلا قديما مهجورا فى ركن الحديقة، وقد حوله راغب عياد ـ مدير المتحف وزميل مختار ـ مع الناقد الصحفى كمال الملاخ إلى متحف مؤقت للحفاظ على أعمال مختار حتى تتنبه الدولة وتختار موقعاً وتبنى وتشيد به متحفاً لمختار يليق بأعماله.

ثم افتتح يوم 24 يوليو 1962 متحف جديد لمختار بالجزيرة وضع تصميمه المهندس رمسيس ويصا واصف، وتم نقل رفاته إلى المقبرة التى أعدت له بالمتحف ووضع فوقها قناع من الجبس لوجهه، وقد أعده زميله المثال أنطون حجار.

**رسائل جامعية عن مختار**

كانت حياة مختار وأعماله الفنية موضوعاً لعدد من الرسائل الجامعية كانت أولها هى رسالة الفنانة الممثلة

(لبنى عبد العزيز) التى قدمتها للجامعة الأمريكية عام 1956 وتناولت فيها خيط تطوره الفنى من ناحية وخيط علاقته بصديقته الفرنسية مارسيل من ناحية أخرى، محاولة استخلاص دور المرأة فى حياة هذا الفنان باعتبار هذا الدور كان دافعاً له للتقدم والنجاح والتفوق.

وبعد إنشاء جامعة حلوان عام 1975 تعرضت لأعماله عدة رسائل، بعضها ركز على أعماله وبعضها الآخر استشهد بها فى سياق البحث باعتباره أول نموذج لفن النحت المعاصر بعد صمت دام بضعة قرون.

**البعثة التبادلية**

كان محمود مختار هو ألمع فنانى «الجيل الأول» أو «جيل الرواد» الذى أطلق عليه النقاد لفترة طويلة اسم «الرعيل الأول».

وقبل أن نستطرد فى تقديم أقطاب الجيل الاول من الفنانين المصريين الذين وضعوا أول لبنات فى بناء الحركة التشكيلية.. نقدم نموذجاً للتعاون والتضحية والوفاء يبرز مدى الصعوبات التى كانت تقابلهم والمناخ القاسى الذى عملوا فيه من أجل استكمال أدوات التعبير الفنى لديهم حتى أجبروا الدولة على احترام كفاحهم وأقنعوا الشعب المصرى كله بدورهم الهام فى الحياة الثقافية والسياسية على السواء.

فبعد أن تخرج راغب عياد ويوسف كامل من مدرسة الفنون الجميلة عمل كل منهما فى وظيفة مدرس رسم، راغب عياد فى مدرسة «الأقباط الكبرى» ويوسف كامل فى «المدرسة الإعدادية» ، ولم يتوقف الفنانان عن الإنتاج الفنى وإقامة المعارض لإنتاجهما ، ومرت سنوات الحرب العالمية الأولى ثم أحداث ثورة 1919 والفنانات يشعران بضرورة استكمال دراستهما بالخارج، خاصة أن راغب عياد كان قد اعتاد أن يسافر إلى إيطاليا خلال الإجازة الصيفية ، وكان أحيانا يزور فرنسا فيشاهد المتاحف والمعارض ويملأه الإحساس بمدى حاجته إلى الدراسة المنظمة ، خاصة وأن زميلهما مختار كان قد اختار فرنسا وطناً ثانياً له، وحقق خلال إقامته هناك مكانة فنية مرموقة.

كان لراغب عياد مرسم ببيت الفنانين فى حى القلعة ، وكان يتردد عليه فى هذا المرسم زميله يوسف كامل من حين لآخر.. وفى إحدى الجلسات تطور الحديث بينهما إلى حياتهما الفنية وضرورة السفر إلى إيطاليا والدراسة بها على يد أساتذتها الكبار... واقترح عياد أن يقوم كل منهما بالتدريس فى المدرستين معاً ويسافر الآخر إلى إيطاليا لتنمية دراسته الفنية دون أن ينقطع مرتبه... وراقت الفكرة فى نظريهما ، وقابلا ناظرى مدرستى الأقباط والإعدادية، فوافقا على الفكرة، وشجعاهما وسافرا. أولاً يوسف كامل، وزميله عياد يرسل له مرتبه شهرياً... ولما انتهت مدة يوسف كامل سافر عياد فى الإجازة الصيفية وقابله هناك وقضيا الإجازة سويا، وبمرورهما على «اكس ليبان» قابلهما محمد كامل سليم (سكرتير سعد زغلول) وكان مدرساً بالمدرسة الإعدادية مع يوسف كامل وهو يعرف قصتهما ، فطلب منهما أن يقابلا سعد زغلول - وكان يستشفى هناك بعد خروجه من منفاه فى «سيشل» - وقابلا سعد زغلول الذى فرح بهما وقال ليوسف كامل (روح سدد الدين لزميلك) وعاد يوسف كامل إلى مصر وتولى عمله بالمدرستين وإرسال النقود لعياد فى إيطاليا حتى أتم دراسته.

كانت قصة هذين الشابين موضع إعجاب كل من سمع بها... فلما اجتمعت الدورة الأولى للبرلمان (الذى يسمى حاليا مجلس الشعب) ، وقف ويصا واصف باشا وروى قصة هذين الشابين، ودعا إلى تشجيع الفنون وفتح اعتماد سنوى لذلك فى ميزانية وزارة المعارف... فوافق المجلس على طلبه واعتمدوا مبلغ اثنى عشر ألفا من الجنيهات لإرسال بعثات الفنانين إلى الخارج، ووافقت الوزارة على إيفاد محمد بعثة للفنون الجميلة إلى روما انتخب لها يوسف كامل وراغب عياد، وإيفاد حسن إلى إنجلترا، وأحمد صبرى إلى فرنسا... وكان ذلك سنة 1925.

**راغب عياد (مصور)**

ولد الفنان راغب عياد بحى الفجالة فى 10 مارس عام 1892، ودرس بمدارس الفرير بشبرا والخرنفش... والتحق بمدرسة الفنون الجميلة المصرية سنة 1908، وتخرج سنة 1911 حيث عمل مدرسا للرسم بمدرسة الأقباط الكبرى بالقاهرة.

وأثناء البعثة التبادلية التاريخية مع زميله يوسف كامل... أعد للسفير المصرى فى روما تقريراً مطولاً حول إمكان حصول مصر على قصر للمركز الثقافى المصرى بإيطاليا مثل الدول الأخرى.. ونتيجة لهذا التقرير حصلت مصر عام 1927 على فيلا «كولى أبيو» ووضع بروتوكول «الأكاديمية المصرية بروما» ، وقد أقيم لها بناء خاصاً فيما بعد فى منطقة فيلا بورجيزى الشهيرة.

كان أكثر الفنانين الرواد جرأة وتحررا، فبينما اتبع زملاؤه الأساليب التقليدية فى الرسم ولم يتجاوزوا الاتجاه التأثرى اندفع هو إلى تحقيق أسلوب خاص يتميز بقوة التعبير ويقترب أحيانا من الكاريكاتير.

لقد اتجه نحو الشعب المصرى الكادح الملىء حيوية ونشاطاً... فرسم الفلاحين والفلاحات والأسواق الشعبية والموالد، كما قام برسم مبانى بعض الأديرة القبطية وحياة الرهبان والطقوس الدينية، بأسلوب ميل إلى الناحية التعبيرية والرمزية، كما أقام 36 معرضاً لإنتاجه فى مصر والخارج، عكس فيها الفلكلور المصرى بثرائه وحيويته.

وقد تزوج راغب عياد من زميلته فى الدراسة - الإيطالية أماكالى عياد والتى درست فى أكاديمية «البرتينا» بتورينو، وأتمتها فى روما - وانتقلت للإقامة مع زوجها فى مصر من عام 1930 - وعملت بتدريس الفن بالمعهد العالى لمعلمات الفنون الجميلة والمعهد الإيطالى ليوناردو دافنشى - وقد ظلت أمينة للاتجاهات الواقعية فكانت تعبر بإحساس مرهف عن الطبيعة بلمسات جريئة وألوان قوية.

وقد أنعمت إيطاليا على راغب عياد بوسام الشرف برتبة «فارس» عام 1936.

تلقى دراسته الابتدائية والثانوية بمدارس الفرير (الدراسة بها باللغة الفرنسية) والتحق بمدرسة الفنون الجميلة عند افتتاحها عام 1908 وتخرج عام 1911 ليتولى تدريس الرسم بمدرسة الأقباط الكبرى، وكان يقتصد من دخله ليسافر كل صيف ابتداء من عام 1914 إلى إيطاليا بعد ذلك.. وكانت البعثة التبادلية مع زميله يوسف كامل عام 1922.. ثم أوفد عام 1925 فى أولى بعثات حكومية فنية إلى روما حيث درس التصوير الزيتى والزخرفة وديكور المسرح، وأقام أول معرض لفنان مصرى فى روما للوحاته للمناظر الخلوية عام 1929.

عمل بعد عودته (1930) رئيسا لقسم الزخرفة فى مدرسة الفنون التطبيقية ، ثم انتقل إلى مدرسة الفنون الجميلة العليا عام 1937، وتولى رئاسة قسم الدراسات الحرة من عام 1942 حتى عام 1950.

وفى عام ١٩٣٥ تولى زخرفة جدران فندق «شبرد» القديم بمناظر فرعونية وذوق مرهف، لكن الفندق تفحم فى حريق القاهرة عام 1952 ثم هدم بعد ذلك... وقد تولى تجميل العديد من المبانى مثل فيلا ثابت ثابت «بجاردن سيتى» عام 1937، وكانت رسومه بها مستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة... ثم العديد من القصور والاستراحات الملكية حيث مزج فى زخارفه ولوحاته بين المناظر الإيطالية والآثار بأسلوب شاعرى... ولم يبق من أعماله الجدارية العديدة غير زخارف ولوحات قاعة الاحتفالات بمدارس الفرير بحى الظاهر التى استخدم فى تجميلها لوحات من الحديد المطروق استوحى فى تصميمها إيحاءات الحضارات الكبرى المصرية واليونانية.

تخصص راغب عياد لفترة طويلة فى رسوم الكنائس القبطية وعمل الأيقونات ، كذلك تفرغ عدة مرات لتصوير الأديرة المنتشرة فى الصحارى المصرية... ولوحاته الدينية مشحونة بالروحانية والتصوف وهى تنتشر فى : كنيسة كلية الفرير بالظاهر، وكاتدرائية الأقباط بسوهاج، كنائس الأقباط الكاثوليك بجرجا والمنيا وسمالوط ، ثم كنيسة الزمالك، وبطريركية الأقباط بالإسكندرية.

استلهم الفنان وحيه وإلهامه من صميم الطبيعة المصرية والبيئة والأرض التى ترعرع وعاش تحت سمائها، فعبر عن مباهجها ومآسيها وعاداتها وقوميتها بصدق وإخلاص حتى كان أثره عميقاً على حركة الفن المصرى المتمثلة فى تلاميذه الذين اتجهوا إلى المصرية بأسلوب حديث.

وقد انتدب لتنظيم المتحف القبطى بحى «مصر القديمة» عام 1941، كما تولى منصب مدير متحف الفن الحديث بالقاهرة من 1950 حتى أحيل إلى التقاعد عام 1955، وأسهم فى تكوين جماعة أتيليه القاهرة، كما شارك فى كثير من المؤتمرات والمعارض الدولية وفى لجان وزارة المعارف ثم وزارة الثقافة وفى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وقد نال وساماً بدرجة «فارس» من الحكومة الإيطالية تقديراً لفنه عام 1936، وهو صاحب فكرة تفرغ الفنانين للإنتاج الفنى التى نادى بها منذ عام 1928، وقد أقام معارض خاصة لإنتاجه فى مصر والخارج زاد عددها على 40 معرضاً، كما شارك فى العديد من المعارض المحلية والدولية ، وقد انتدب ممثلاً للمتاحف المصرية عام 1953 فى المجلس الدولى للمتاحف بباريس مندوباً عن الشعبة القومية المصرية.. وله لوحات حائطية بقاعات بعض الفنادق والكنائس والقصور، ويحتفظ متحف الفن المصرى الحديث بالقاهرة والمتحف الزراعى بالدقى ومتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية بنماذج من أعماله، كما تنتشر لوحاته

فى المجموعات الخاصة لدى الأفراد والهيئات فى مصر والخارج.

فى عام 1925 تقرر إيفاد راغب عياد مرة أخرى إلى إيطاليا فى بعثة فنية حكومية (عاد بعدها عام 1929) وقد حصل على ثلاث دبلومات فى فن التصوير الزيتى والزخرفة وفن الديكور المسرحى، وعين فى التعليم الصناعى كأستاذ بكلية الفنون التطبيقية لمدة سبع سنوات - وكانت الإدارة الأجنبية فى ذلك الوقت تعمل على تشتيت وإبعاد البعوث العائدة من الخارج عن الأوساط الفنية - وفى سنة 1937 ثارت ضجة مدوية فى مجلس النواب (الذى يسمى حاليا مجلس الشعب) احتجاجاً على الظلم - ووافق المجلس على عدم تجديد عقود الأجانب مع إحلال المصريين العائدين من البعثات محلهم.. فنقل عياد إلى مدرسة الفنون الجميلة العليا حتى سنة ١٩٥٠ ثم تولى منصب مدير متحف الفن الحديث، حيث أقام فى تلك الفترة المتحف المؤقت لأعمال زميله الرائد محمود مختار... ثم أحيل إلى التقاعد سنة 1955.

وقد حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون مع وسام الاستحقاق عام 1964 بعد ترشيحه لها عدة مرات.

وقد احتفلت قاعة «اكسترا» بالزمالك - وهى جالارى خاص - بالعيد المئوى لمولده عام 1991 ، فأقامت معرضا ضم ٤٠ لوحة من أعماله التى تم جمعها من أصحاب المجموعات الخاصة.

**الفنان يوسف كامل**

ولد بحى الظاهر بالقاهرة يوم 26 مايو سنة 1891 ، وتوفى بها فى 12 ديسمبر سنة 1971.

بلغ عدد اللوحات التى أنتجها الفنان أكثر من ألفى لوحة، فقد كان من أكثر الفنانين إنتاجاً، وقد اتخذ من المدرسة التأثرية أسلوبا لتعبيره، وكانت تستهويه المناظر الخلوية ومشاهد الريف المصرى بوجه خاص، وكان من أكثر الرسامين اهتماماً بتصوير الطيور الداجنة وحيوانات الحقل ومشاهد الأسواق الريفية والبيوت الصغيرة ذات الدرج الصغير، الذى يضفى على المشهد شاعرية رقيقة.

استخدم الفنان هذا الأسلوب التأثرى الذى تعلمه فى إيطاليا عام 1922 ليسجل المناظر الخلوية والأسواق الريفية... حتى اختار منطقة المرج ليقيم فيها مسكنه ومرسمه بين الفلاحين والحقول والحدائق..

إن الفنانين التأثريين يعطون السيادة للألوان على الخطوط، إنهم يلغون خطوط الرسم ويسجلون الألوان والأضواء التى أمامهم، دون اهتمام بالتدرج أو التظليل ، معتمدين على ألوان الطيف، كما أنهم لا يخفون آثار الفرشاة على اللوحة، مهتمين بنقل تأثرهم المباشر واللحظى بالمنظر الذى أمامهم من أجل تحقيق شكل جميل شاعرى ممتع.

ويذكر للفنان يوسف كامل فضل الريادة فى ميدان الفن، وخاصة بقصة كفاحه مع راغب عياد، عندما أرسل كل منهما الآخر فى بعثة إلى إيطاليا على نفقة الآخر الذى عمل مكانه وأرسل له راتبه حتى أنهى سنته الدراسية فتولى الآخر مهمة زميله بالتبادل.

درس فى مدرسة باب الشعرية الابتدائية ثم مدرسة الفنون والصناعات الخديوية، ثم مدرسة الفنون الجميلة عام 1908 عند إنشائها ، وتتلمذ على يدى الفنان الإيطالى «باولو فورتشيلا» وتخرج عام 1911.

فى عام 1912 أسهم فى إنشاء المدرسة الإعدادية (الابتدائية والثانوية) بحى الظاهر وقام بالتدريس فى القسم الثانوى، حيث زامله فى التدريس كل من الأساتذة. العقاد والمازنى وأحمد حسن الزيات وفريد أبو حديد ومحمد بدران، وغيرهم من مفكرى مصر وعلمائها ممن أسهموا معه فى إنشاء هذه المدرسة.

سافر عام 1921 إلى روما للاستزادة من دراسة الفن فى بعثة تبادلية مع راغب عياد على نفقتهما الخاصة، وفى 1925 أوفدته الحكومة المصرية فى بعثة إلى إيطاليا لاستكمال دراسته ، وقد عاد عام 1929 ليعمل أستاذا لفن التصوير الزيتى بمدرسة الفنون الجميلة العليا وكان أول مصرى يقوم بالتدريس بها، ثم أصبح رئيسا لقسم التصوير بها. وقد تولى إدارة متحف الفن الحديث عامى 1948 و 1949 ، ثم تولى منصب عميد «الكلية الملكية للفنون الجميلة» عام 1950 حتى عام 1953 ، وسمح بالتحاق البنات للدراسة بها لأول مرة، وأصبح اسمها «كلية الفنون الجميلة» بعد عام 1952.

كان عضوا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ومقررا للجنة الفنون التشكيلية، وقد حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون عام 1960.

له أعمال يعتز بها متحف الفن المصرى الحديث بالقاهرة، ومتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية، والمتحف الزراعى بالدقى، ومتحف الفن الحديث بروما، ذلك إلى جانب المجموعات الخاصة والعامة بمصر والخارج.

حصل على العديد من الجوائز فى المسابقات بإيطاليا، وقد تتلمذ على يديه عدد كبير من الفنانين المعاصرين، وواصل الإنتاج بالأسلوب التأثرى عدد من تلاميذه، الذين نالوا شهرة واسعة وتولوا مناصب قيادية فى الحركة الفنية من بعده.

ومن بينهم كامل مصطفى وحسنى البنانى وصبرى راغب وعبد العزيز درويش وجمال كامل وعبد الغنى أبو العينين.

وقد استطاع يوسف كامل أن يحقق تأثرية مصرية غير مقيدة بالقواعد التى اصطنعها التأثريون الأوروبيون تتمثل فى استخدام اللون الأسود واللون البنى فى لوحاته وهما اللونان اللذان تخلى عنهما الفنانون التأثريون الأوروبيون سعياً وراء تسجيل الأضواء التى لا تضم ضوءاً أسود أو ضوءاً بنياً.. إن تأثرية يوسف كامل وتلاميذه تسعى إلى تسجيل جماليات المناظر المصرية المختلفة كالأسواق الريفية والمناطق الشعبية وحيوانات وطيور الفلاحين دون التوقف طويلاً أمام نظريات التلوين والرد على الأساليب السابقة فى الرسم.

بعد وفاته امتنعت أسرته عن إقامة أى تكريم لذكراه وأغلقت بيته ومرسمه على لوحاته عشرات السنين، ولا يعرف ما أصابها من جراء هذا التخزين.

**الفنان محمد حسن (مصور ومثال):**

يعتبر «الأستاذ» محمد حسن - من أقدم الفنانين الموظفين الذين عملوا فى خدمة الحكومة - حيث قضى 42 عاماً موظفا .. وآخر وظيفة هى مدير متحف فنون الإسكندرية بمكافأة بعد إحالته إلى التقاعد، وتوفى يوم 17 ديسمبر عام 1961 يوم افتتاح بينالى الإسكندرية الرابع.

ولد فى مايو سنة 1892، والتحق بمدرسة الفنون الجميلة سنة 1908 وعندما أقام طلبة المدرسة معرضهم الأول سنة 1911 طلبه (مستر جوردن) رئيس قسم الزخرفة بمدرسة الفنون والصنائع ليساعده فى التدريس بالفنون والصنائع، فوافق بشرط أن يستمر فى دراسته بالفنون الجميلة... ولما زادت حصصه بالمدرسة المذكورة ترك الفنون الجميلة، واشترط أن يكون له الحق فى دخول امتحان الدبلوم من الخارج، واستمر يعمل كمدرس بالفنون والصنائع حتى سنة 1917، حيث أدى امتحان دبلوم مدرسة الفنون الجميلة ونجح فيه.. ثم عرض عليه مدير التعليم الفنى - وهو إنجليزى - أن يرسله فى بعثة إلى إنجلترا لدراسة الفن التطبيقى.. فسافر إلى لندن سنة 1917 وعاد سنة 1919 حيث أسس مع (مستر ستيوارت) مدرسة الصناعات الزخرفية فى الحمزاوى وعين وكيلاً لهذه المدرسة حتى عام 1925 عندما حدث خلاف كبير مع ناظرها (ستيوارت) جعل التعاون معه فى العمل مستحيلاً.. فعرضوا عليه بعثة إلى إيطاليا لدراسة الفنون الجميلة.. فوافق ومكث فى روما أربع سنوات ولما عاد من بعثته سنة 1929 عين وكيلا لمدرسة الفنون التطبيقية فى الجيزة - وكان ناظرها إذ ذاك الإنجليزى (أدنى) الذى استعان بجميع الأساتذة من الأجانب .. فأراد محمد حسن التخلص من بعضهم فحاربوه وسعوا إلى نقله ثانية، فعمل كمفتش فى التعليم الفنى الصناعى، ولما فكرت وزارة المعارف فى إنشاء مدرسة للصناعات الزخرفية، عينوه ناظراً لها وصارت مدرسة نموذجية، ولما توفى (أدنى) عينوه مكانه ناظراً لمدرسة الفنون التطبيقية حتى سنة 1937، وبعدها ارتقى فى وظائف مختلفة كمراقب الفنون الجميلة المساعد، وناظر لمدرسة الفنون الجميلة العليا، ثم مديراً عاما لإدارة الفنون الجميلة مع انتدابه مديرا للفرقة المصرية الحديثة ثم أحيل إلى التقاعد فى أول مايو سنة 1952، ثم تعاقدت معه الحكومة وعينته ملحقاً ثقافياً فنياً فى السفارة المصرية بروما ومديراً للأكاديمية المصرية... إلا أنه لم يستمر إلا أربعة أشهر، وعاد إلى القاهرة.

ثم عمل سنة 1958 مديراً لمتحف الفنون الجميلة والمركز الثقافى بالإسكندرية حيث نهض به نهضة كبيرة، وظل به إلى أن توفى فى 13 ديسمبر عام 1963.

طوال هذه المدة فى خدمة الحكومة، كان يستعمل قوة شخصيته لتنفيذ طلباته التى قد يعطلها الروتين - لأنه يؤمن بأنها للمصلحة العامة..

وكان لمحمد حسن نشاط فنى بدأه برسوم كاريكاتورية فى مجلة الكشكول، ثم مجلة السياسة.. كما اقتنى متحف الفن الحديث لوحة كاريكاتورية هى (دكتاتورية الفن) تشاهد فيها جمعاً من الفنانين المصريين يقدمون آيات الطاعة والولاء لدكتاتور الفن - (محمد محمود خليل) وقد وقف إلى جواره (كامل الماوردى) ممثلاً فى شخصية خادم - وأما (بيبى مارتن) فوقف بيدى خضوعه بكلتا يديه.. وأما (جورج ريمون ومحمد حسن) فاكتفيا بوقفتهما العسكرية وأداء السلام الفاشيتى.. بينما وقف أحمد يوسف على

حامل الرسم ليؤدى التحية بدوره... كما رسم المرحوم سليمان نجيب فى بعض المواقف الغرامية، وكانت محفوظة بدار الأوبرا المصرية بالقاهرة قبل احتراقها فى عهد الرئيس أنور السادات، وهى من مجموعة شكرى راغب مدير مسرح الأوبرا.

أما لوحاته الزيتية فظلت مرتبطة بالغرب ومدارسه... وخرج بفن أكاديمى يحمل براعة الأداء والتمكن من التعاليم المدرسية، فى اللون والخط والتكوين.. وتمثلت المصرية عنده فى اختيار الموضوعات التى عولجت بأساليب إيطالية..

وقد حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون عام 1964 بعد وفاته.

**الفنان الرائد أحمد صبرى**

الفنان الرائد «أحمد صبرى» (1889 - 1955) هو خير بداية فى فصول تاريخ الفن المصرى الحديث، لأنه الوحيد بين الجيل الرائد الذى أخلص لأسلوب الكلاسيكية الجديدة... ونستطيع أن نعتبره الرسام المماثل «لجان أوجست دومنيك آنجر» فى تاريخ الفن الفرنسى من زاوية الكفاءة والريادة والموقع التاريخى.. فمذهب الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا هو أول مذاهب الفن الحديث، وأسلوب أحمد صبرى الواثق الرصين المملوء حيوية وتعبيراً هو أفضل بداية لكل من يريد متابعة حركة الرسم الملون فى مصر متابعة تاريخية.

ونحن نعرف أن تلاميذ أحمد صبرى المخلصين يواصلون الطريق وقد احتلوا مكانة مرموقة بين الأجيال التالية، ومن أبرز أمثلة هؤلاء التلاميذ الموهوبين: حسين بيكار وصبرى راغب ومحمد صبرى وصلاح طاهر.. وغيرهم من الأسماء التى لمعت من أبناء الجيل الثانى الذين درسوا على يديه.

ويقول عنه الناقد المعروف وتلميذه الفنان حسين بيكار فى الكتاب الذى أصدرته هيئة الاستعلامات عن الرائد «أحمد صبرى»:

وكان لموهبته الغنائية أثر كبير على فنه الجديد، إذ برزت خصوبته القصوى فى التلوين، وتجلت براعته فى امتصاص ألوان الطيف وسكبها فوق لوحاته بغزارة متدفقة، وكأنما كان يغنى بفرشاته عوضا عن الترنم بحنجرته.

وإذا كان التلوين هو الترجمة البصرية للغة الموسيقى، فإن استعداد «صبرى» الموسيقى ظل يلازمه حتى عندما حول طريقه من لغة الأنغام والألحان إلى لغة الظلال والألوان..

ولقد هدته فطرته إلى خامة تسهل له إرسال النغم اللونى دون إرهاق ملكاته بما يصاحب عملية الرسم من حالات التوتر والحرص الشديد، وهو ما كانت طبيعته ترفضه، لقد كان شوقه للون عنيفاً وعارماً، وكان يشتهى أن يكون اللون أول شيء يلتقى به فوق سطح اللوحة العذراء.. وكانت الأصابع الطباشيرية الملونة «الباستيل» هى الوسيط الأمثل الذى مكنه من هذا اللقاء السريع.

وهكذا صاحب «الباستيل» صبرى منذ اللحظة الأولى، ووجد فيه رفيقاً طيعاً فى رحلة الإبداع الطويلة، حتى أصبح فنان الباستيل الأول فى مصر دون منازع.

كان فناننا هو رائد فن «البورتوريه» (أي رسم ملامح الوجوه الشخصية) بين زملائه من فنانى الجيل الأول فى مصر، وهذا الجيل يضم فى مجال الرسم والنحت: جورج صباغ (1887 - 1951)، محمد موسى ناجى(1888 - 1956)، محمود مختار (1891 - 1934)، يوسف كامل (1891 - 1971)، راغب عياد (1892 - 1982)، محمد حسن بك (1892 - 1961)، حبيب جورجى (١٨٩٢ - 1965)، على الأهوانى (1892 - 1954)، أنطون حجار(1893 - 1962) ، شفيق شاروبيم (١٨٩٤ - ١٩٧٥)، لبيب تادرس (1895 - 1950)، أحمد لطفى (1896 - 1972)، محمود سعيد (1897 - 1964)، ثم رسام الألوان المائية هدايت وغيرهم..

وسيرة أحمد صبرى هى نموذج من نماذج التضحية من أجل الفن فيها موعظة تبرز أن الريادة هى كفاح وجهاد وعرق، خاصة فى ظروف بداية القرن العشرين بمصر.

ولد بحى المغربلين بالدرب الأحمر يوم 19 أبريل 1889 ، ماتت أمه بعد عامين من ميلاده، ثم توفى أبوه بعدها بست سنوات... فكان ينتقل بين بيت جده لأبيه بحى السيدة زينب، وبيت خاله بشارع «السبع والضبع» بحى الظاهر، وكان لمرارة اليتم أثر عميق على سلوكه وتمرده على أقاربه وعلى الدراسة، فراح يتسكع فى شوارع القاهرة ودروبها.

وانغمس فى جو الموسيقى والطرب تقوده موهبته فى الغناء، وراح يصادق محترفى العزف ويشاركهم سهراتهم، حتى علم بإنشاء مدرسة الفنون الجميلة فالتحق بها عام 1911.

وبسبب موهبته وتفوقه رشحه أساتذته ليحصل على

بعثة دراسية فى فرنسا على نفقة الأمير يوسف كمال، على نمط البعثة التى حصل عليها المثال «محمود مختار» فانغمس فى تعلم اللغة الفرنسية استعداداً لهذه البعثة عقب تخرجه بتفوق عام 1916 ، ولكن ظروف الحرب العالمية الأولى حالت دون تحقيق هذا الحلم، وسكن فى بيت الفنانين بالقلعة حتى انتهت الحرب، وسافر إلى باريس على نفقته عام 1919 حيث التحق بأكاديمية «شوميير» ثم بأكاديمية «جوليان».

لكنه اضطر للعودة إلى الوطن عندما أنفق كل نقوده خلال ثلاث سنوات قضاها دارسا للرسم فى باريس.

وفى مصر عانى من الشدة والضنك حتى تعرف على المقاول الفرنسى «بول فيس» الذى أعجب بفنه وتحمس له، فأسكنه فى غرفة فوق سطح عمارة يمتلكها بحى «القصر العينى».. ثم حصل الفنان على وظيفة رسام بقسم الحشرات بوزارة الزراعة، انتقل بعدها إلى وظيفة رسام بوزارة الأشغال العمومية.

وأوفدته «وزارة الأشغال» فى بعثة دراسية إلى باريس بناء على قرار من البرلمان (مجلس الشعب) الذى اعتمد ميزانية خاصة للبعثات الفنية عام 1924، وهناك تتلمذ على يدى الرسام «بول آلبير لوران» ثم على يدى الرسام المعروف «إيمانويل فوجيرا» .. ونتيجة للخبرة التى اكتسبها من تعاليمهما، رسم لوحة الراهبة التى عرضها فى صالون الخريف عام 1929، وحصل عنها على جائزة الشرف من جمعية الفنون الفرنسية، والميدالية الذهبية لأحسن تحفة فى المعرض.

عاد أحمد صبرى إلى مصر عام 1929 ليعمل بتدريس الفن فى «مدرسة الفنون الجميلة العليا» ثم أسندت إليه رئاسة قسم الدراسات الحرة لفن التصوير الزيتى الذى أنشئ لأول مرة فى ذلك الوقت لرعاية الموهوبين من غير حملة المؤهلات الدراسية... ثم أصبح فيما بعد رئيساً لقسم التصوير النظامى، وظل فى هذا المنصب إلى أن أحيل إلى التقاعد عام 1949، بينما امتد عمله فى التدريس عامين آخرين.

وبعد تقاعده بدأت غشاوة تنسدل على عينيه، وتنسج غلالة ضبابية بينه وبين العالم الخارجى، وكان لذلك أثره على إنتاجه الفنى حتى فقد نور عينيه ثم توفى عام 1955.

إن أهم ما يميز لوحات صبرى للوجوه هو ما يظهر فيها من تعبير بالملامح وما تكنه الشخصية من عواطف ونزوات ومشاعر وأحاسيس ، فلوحاته تمتاز باللمسات الحساسة القوية، والألوان الشفافة الصريحة وفيها تتجلى أستاذية الرسام والمصور الملون.

**القسم الرابع:**
**الحركة الفنية فى الإسكندرية**

نشأت الفنون الجميلة فى الإسكندرية بشكل مستقل عن القاهرة.. وكانت البداية حينما أنشأت الجالية الإيطالية فى مطلع القرن العشرين قسماً ليلياً ملحقاً بمدارسها «بباب سدرة» لتعليم الرسم والنحت إلى جانب اللغة الإيطالية مجاناً، وكانت الدراسة لا تخرج عن الرسم بالفحم والنحت.. وقد استفاد بعض المصريين من الدراسة فى قسم النحت وأصبحوا (أسطوات) فى صب القوالب ونحت الرخام وعمل العقود المزخرفة فى العمارات والمبانى.. وكانوا يرسلون المتفوقين إلى إيطاليا للزيارة ومشاهدة متاحفها أو استكمال الدراسة هناك .

كان من أساتذتها المصور «بيرونتى» وكانت له ابنة رسامة اسمها «إيرما بيرونتى» كانت تقوم بتدريس الرسم لبعض فتيات عائلات الجاليات الأوروبية.

وكانت مراسم الفنانين بالإسكندرية تؤدى دوراً بديلاً عن مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة وهو القيام بتدريس الفن للهواة، وهؤلاء وإن كان بعضهم لم يستكمل دراسته أو فشل فيها، إلا أنهم كانوا نواة الجمهور الفنى الذى يتابع الحركة الفنية... أما المراسم فلم تكن كلها لكبار الفنانين الأجانب فقد كان بينهم فنانون من الدرجة الثانية أو الثالثة.. وكانت أعمالهم لا تتعدى الصور الشخصية أو المناظر الطبيعية التى تباع لوجهاء الثغر وأعيانه.

من هذه المراسم لمع اسم فنان يونانى يدعى قسطنطين زوغرافوس كان يرسم بالألوان المائية، وقد صور شواطئ الإسكندرية قبل إنشاء الكورنيش وسجل كبائن المصيفين المتناثرة، كما رسم الجمرك والميناء ونساء الإسكندرية «بنات بحرى» بملاياتهن اللف... وموقف الحمير فى سيدى جابر... وتعتبر هذه المجموعة سجلاً لمشاهد الإسكندرية فى الفترة من 1905 حتى 1913.

**أرتورو زانييرى**

فى مستهل هذا القرن هبط الإسكندرية شاب إيطالى أكمل دراسته الفنية فى إيطاليا .. وأنشأ مرسما بها وأعطى دروسا لهواة الفن من مصريين وأجانب.. ودرس على يديه سنة 1915 فنان مصر الكبير «محمود سعيد» و«شريف

صبرى» و«أحمد راسم» ، و«سباستى» و«هيريروس»، و«جود فيرن» ، و«جر جورة»، و«ريمى طويل».. وعدا هذا قام برسم شخصيات كثيرة من وجهاء وعظماء الإسكندرية، كما رسم مناظر طبيعية فى مصر وإيطاليا.. وعندما بدأت الحرب العالمية الثانية سافر إلى إيطاليا ، حيث وافاه القدر المحتوم سنة ١٩٤٣ وأوقف راديو روما إرساله حداداً على وفاته ٥ دقائق حيث نعاه المذيع.

**تشيفيلينى وجلفانى**

كان للمصورين «تشيفيلينى » الآب و«جلفانى» مراسم يتلقى فيها هواة الفن دروسا فى الرسم والتصوير ، وتخرج على يديهما كثير من شباب الفن ومعظمهم من الآجانب.

**ليتساس**

يعتبر المصور «ليتساس» من آقدم الفنانين اليونانيين بالإسكندرية وقد درس على يديه هواة الفن اليونانيين ، ومن أبرز تلاميذه ـ انجلوبولو ـ اسكار تيرنى، أما آسلوبه فكان كلاسيكيا ـ فى أول آمره ـ ثم عمد فى أيامه الأخيرة إلى التصوير مجاريا الحركة الفنية الحديثة.

**مدام كرافيا**

حضرت إلى الإسكندرية وأقامت معرضاً حوالى سنة 1914.. ففتن بأعمالها هواة الفن واعتقدوا بأن معرضها يمثل آخر ما وصل إليه الفن من تجديد فى أوروبا .. ودرس على يديها معظم فتيات العائلات وظل مرسمها يؤدى رسالته الفنية إلى قبيل الحرب العالمية الثانية حيث رحلت إلى اليونان وتخرج من مرسمها مدموازيل بارودى ـ كليا بادارو ـ ماريون ديشامب.

**محمد ناجى**

ولد بالإسكندرية فى 17 يناير عـــام 1888، وتوفى بمرسمه بمنطقة أهرام الجيزة يوم ٥ أبريل سنة 1956.

هو واحد من جيل الرواد الذين وضعوا أساس النهضة الفنية الحديثة، وقد عاش فى الإسكندرية، وكان له تأثيره الإيجابى على الحركة الفنية فيها ، درس الفن فى فلورنسا بإيطاليا ، وكان زميلا للمصور الفرنسى «ماركيه» كما تعرف إلى «كلود مونيه».

عاد من أوروبا قبيل الحرب العالمية الأولى ليبشر بنهضة فنية جديدة واسعة النطاق. وكان ثائراً على التعقيدات المدرسية والأكاديمية فى الفن، واتجه إلى الاعتماد على اللون متأثراً بالمدرسة التأثرية.

وفى أعماله يميل إلى ربط ماضى مصر الفنى القديم بحاضرها، مع شغف بالطبيعة والارتباط بها، كما استلهم الرسم الحائطى عند المصريين القدماء. وتتميز لوحاته بشفافية اللون وتناغمه مع قوة التركيب وتوازنه.

وتعتبر اللوحات التى رسمها عام 1932 عن الحبشة من آروع وأجمل لوحاته ، وقد كان ملوناً بارعاً، كما كان يضع حسابات رياضية محكمة لتحقيق أعلى آثر جمالى عند المشاهدين ، وكان صديقا للفنان والمفكر الفرنسى «أندريه لوت» وكانا يتراسلان ويتشاوران فى المشاكل الجمالية التى تواجههما.

التحق بجامعة ليون سنة 1906 حيث حصل على ليسانس القانون سنة 1910، ثم سافر إلى فلورنسا بإيطاليا حيث قضى أربع سنوات درس خلالها الفن، ثم عاد إلى فرنسا بعد الحرب العالمية الأولى عام 1918، وأقام فى «جيفرنى» والتقى بالمصور الفرنسى كلود مونيه فتشبعت نفسه بالتأثرية الحديثة وامتداداتها .

عين بوزارة الخارجية فى 16 يونيو سنة 1925 فمثل مصر ملحقا فى سفارتيها بباريس فى فرنسا ثم «ريودى جانيرو» بالآرجنتين ، ثم عاد إلى مصر بعد خمس سنوات انتهت باستقالته من السلك الدبلوماسى فى 15 مارس سنة 1930، ثم سافر إلى الحبشة فى بعثة فنية عام 1931 حيث صور الطبيعة بألوانها الصاخبة ، كما صور الإمبراطور ورجال بلاطه ورجال الدين والكثير من الشخصيات البارزة.

دعا إلى إنشاء جماعة أتيليه الإسكندرية عام 1932 وانتخب رئيسا لها، وقد أقام معرضا للوحاته التى رسمها بالحبشة بصالة الفنون الجميلة فى لندن سنة 1936، فعرض حوالى 45 لوحة وأهدى إحدى لوحاته لمتحف «تيت جالارى » بلندن.

وقد وقع عليه الاختيار ليشغل منصب مدير المدرسة العليا للفنون الجميلة (كلية الفنون الجميلة حاليا) وكان أول مصرى يتولى هذا المنصب فى 13 سبتمبر سنة 1937، ثم انتقل إلى وظيفة مدير متحف الفن الحديث فى عام 1939 فتوفر له من الوقت ما أعانه على التفرغ لفنه.

وقد عمل مديرا للأكاديمية المصرية للفنون الجميلة فى روما ، وملحقا ثقافيا لمصر فى إيطاليا سنة 1947، ثم عاد إلى الوطن سنة 1950 وقد بلغ من العمر الثانية والستين . ودعا إلى إنشاء أتيليه القاهرة، وانتخب رئيسا له فى 14

مارس عام 1953 ليؤكد التعاون ويوثق الروابط بين الفنانين والأدباء المصريين والأجانب المقيمين في القاهرة، وقد سافر إلى قبرص سنة 1955 ليرسم قائد ثورتها (الأسقف مكاريوس) في جهاده ضد الاستعمار الإنجليزي، وعاد بعد شهور ، فسافر إلى الأقصر في نوفمبر سنة 1955 وأقام بقرية «القرنة»، حيث كانت تطيب له الحياة، وعاد من الأقصر ليقضي الأشهر الأخيرة من حياته متنقلا بين القاهرة والإسكندرية، وتوفي في مرسمه بضاحية الأهرام سنة 1956، وقد تحول هذا المرسم إلى متحف لبعض أعماله ويتبع وزارة الثقافة في مصر، وقد تم تجديده وإضافة مبان جديدة له، وأعيد افتتاحه في حفل رسمي كبير في يناير عام 1991.

وقد صدرت أربعة كتب عن حياته وفنه الأول عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام 1957 مصاحباً لمعرض للوحاته في الذكرى السنوية الأولى لرحيله أشرف على إعداده الناقد «صدقي الجباخنجي» وطبع بالعربية والفرنسية . والثاني صدر عن «كراسات شبرامنت» بمساعدة البعثة الفرنسية للبحوث والتعاون بالسفارة الفرنسية بالقاهرة، وعنوانه «محمد ناجي الفنان التأثيري المصري»، وقد صدر بالعربية والفرنسية وهو بدون تاريخ نشر. والثالث صدر عن المركز القومي للفنون التابع لوزارة الثقافة بمناسبة الذكرى المئوية لميلاده عام 1988 من إعداد نبيل فرج. وصدر الكتاب الرابع بمناسبة إعادة افتتاح متحفه بمنطقة الأهرامات عام 1991 عن المركز القومي للفنون.

**محمود سعيد**

محمود سعيد فنان أجمع الكل على روعة إنتاجه، وقدرته على التعبير عن الجمال المصري وصياغته في لوحاته ، ومن خلال دراسة أعماله والكشف عن جوانب الجمال في فنه نستطيع أن نتعرف على تطور الحركة الفنية في مصر.. فتاريخ محمود سعيد هو تاريخ التصوير المعاصر في بلادنا وقد تطور الفنان وتنوعت الموضوعات التي تناولها ولم يجمد أبدا خلال 45 عاما من الممارسة المتصلة للتصوير الزيتي..

خلال هذه الفترة الحافلة بالإنتاج الفني تنوعت موضوعاته، فرسم المناظر الطبيعية والصور الشخصية والناس الشعبيين وسجل الموضوعات الشعبية مثل «الذكر»، «الصيد العجيب». «الدفن».. والحياة الريفية كما في لوحاته «الشواديف» و«أمومة» و«حمام الخيل بالمنصورة» كما تناول الرسم العاري وأبدع فيه..

لقد عاش محمود سعيد في الإسكندرية وكان أبوه رئيس وزراء مصر.. أو كما كان يطلق عليه في زمانه «ناظر نظار» وعاش في حي بحري وتولد عنده في شبابه حب الفن ولكن أسرته وجهته إلى دراسة القانون.. في جو الإسكندرية وبين بنات بحرى والحياة المرفهة العائلية.. وبين الفن والقانون عاش فناننا الكبير حتى اعتزل القضاء عام 1947.. ونال أول جائزة تقديرية يوم عيد ميلاده السابع والستين.

**مرحلة التكوين الفني**

في شبابه درس التصوير الزيتي في مرسم الفنان الإيطالي «زانييري» على أيدي الأساتذة الأجانب الذين أقاموا في الإسكندرية.. وكان يسافر إلى الخارج في أجازته الصيفية ليطوف بمتاحف أوروبا ويطلع على آخر ما وصل إليه الفن هناك من تعدد في الأساليب .. وفي عام 1920 رسم لوحته «الغسيل في حدائق القبة»..

في هذه اللوحة جرب الفنان الطريقة التأثرية التي كان يستخدمها «فان جوخ» في التصوير .. الألوان ذات سمك وتخانة.. وهي من الأنبوبة مباشرة بغير مزج ولكن تجاور البقع اللونية الصغيرة يوحي بلون جديد هو ما يقصد إليه الرسام...

وهذه الطريقة في التصوير الزيتي كانت دائما أنجح الطرق في نقل الإحساس بحرارة الشمس ووهجها.. ونحن لا نجد بين أعمال محمود سعيد كلها بعد ذلك لوحة أخرى عالجها بهذه الطريقة الخاصة بفان جوخ.. . هل كانت هذه اللوحة مجرد محاولة واحدة؟... أم أنها تجربة في استخدام الأسلوب التأثري عامة؟؟

إن هذا الأسلوب يشيع في أعمال محمود سعيد الأولى... ولاشك أنه تأثر خلال رحلاته الصيفية بأعمال رمبرانت أقدم المتأثرين بالضوء من فناني الفلاندرز.. وكذلك أعمال الفنانين الإيطاليين الأوائل... فهناك مجموعة من اللوحات اتبع في رسمها طريقة رمبرانت بإظلام الخلفية وإظهار الأشكال الثانوية من خلال هذه الظلمة مع التركيز بواسطة البقع اللونية المضيئة والبراقة على الأجزاء الرئيسية في اللوحة والتي يرغب الفنان في تقديمها عن غيرها بواسطة هذه الإضاءة القوية... ومن أمثلة هذا الأسلوب لوحته التي رسمها لوالدته في هذه الفترة المبكرة من حياته الفنية.

**مرحلة التطلع إلى الفرعونية**

فى أوائل القرن العشرين كان الطريق الوحيد لممارسة الفن فى بلادنا يمر بالخبرة الأوروبية... فالأساتذة أجانب والثقافة غربية... والفن فى الغرب له تاريخ متصل.. أما فى مصر فمنذ حمل سليم الأول الصناع المهرة إلى عاصمة حكمه فى الأستانة عند غزوه لمصر منذ أربعة قرون وحتى أوائل القرن العشرين وجدت هوة لا نستطيع أن نقول أن ثمة فنا تصويريا مصريا قام خلالها.

ولكن لم تلبث الثورة المصرية ضد الاستعمار أن اشتعلت عام 1919 وانتشرت فى أعقابها مفهومات سياسية دفعت المثقفين إلى الاتجاه إلى التراث والبحث عنه واستخراجه ثم تركيز الأضواء عليه والإعلاء من شأنه.. وهكذا ظهرت الدعوة إلى المصرية والالتفات إلى التراث الفرعونى بثرائه الذى لا يحد، وعراقته وأصالته التى سادت خلال ألفين من السنين .. وكان هذا التراث منهلا للفنانين ومادة للسياسيين والمفكرين..

هكذا كانت الروايات الأولى للروائى العالمى «نجيب محفوظ» فرعونية، والمثال مختار فى تمثاله «نهضة مصر» مثل مصر بفلاحة ترفع الحجاب معتمدة على أبو الهول، ومحمود سعيد استجاب لهذه الدعوة وراح إلى الفن الفرعونى محاولا استيعاب قيمه منها..

لكن حظ مختار كان أسعد من حظ محمود سعيد.. ذلك أن الآثار الفرعونية فى معظمها مجسمات.. ومختار كمثال استطاع أن يتبلور بسرعة ويرتكز بكل ثقله على تراث واضح محدد كبير.. أما محمود سعيد فلم يجد فى التصوير الفرعونى ما يغنيه عن التطلع إلى التصوير الأوروبى.. ذلك أن المصور الفرعونى كانت مجموعته اللونية محدودة، وكان عمله قاصرا فى معظم الأحيان على تلوين النحت البارز الذى يعمله المثال، أو بتعبير أكثر دقة كان الفنان يلون تماثيله أو رسومه البارزة على الجدران ونادرا ما وصلت إلينا رسومه على السطح المنبسط.. وكان التجسيم بالنحت عند الفنان الفرعونى، ولم يسلك إلى التجسيم طريقة التظليل أو التدرج اللونى.. كل ذلك يرجع إلى العقيدة التى سادت فى تلك العصور..

لهذا كانت مهمة محمود سعيد أصعب من مهمة محمود مختار رغم أن كليهما تطلع إلى تراث واحد.. ومع هذا فقد نجح محمود سعيد فى مهمته فهو عندما تخطى مرحلة الأخذ الواعية الإرادية من الفن الفرعونى.. عندئذ قدم أروع أعماله..

فى لوحته «الشواديف» نجده يكون لوحته على أساس التكوين «الهرمى» ولا يراعى المنظور بدقة فى حجم الرجلين اللذين يعملان فى تحريك الشواديف بعكس بقية عناصر اللوحة التى راعى فيها المنظور والبعد والقرب بدقة.. ثم إن رداء الرجال منقول عن ملابس الفراعنة وليس عن الفلاح المصرى فى القرن العشرين.. لكنه رسمهم فى حركة عنيفة وهو ما لم يفعله الفنان المصرى القديم... وكذلك «الجحش» الذى فى مقدمة اللوحة مأخوذ بنفس وضعه ووقفته تقريبا عن رسوم الفراعنة.. إن هذه اللوحة تمثل خير تمثيل مرحلة التأثر الإرادية الواعية بالفن الفرعونى، وهى ليست نقلا حرفيا ، فالفنان يستخدم ألوانه الخاصة ويراعى المنظور فى توزيع معظم عناصره ويهتم اهتماما متساويا بكل جزء فى اللوحة بما فى ذلك المنظر الخلفى البعيد، ويحكم التكوين كما كان يشارك فى الحياة الفكرية ويتحمس للدعوة لإحياء التراث الفرعونى ويطبق ذلك فى فنه بما يتفق وشخصيته كرسام..

**معالم الشخصية المصرية**

بنات بحرى.. والتراث الفرعونى ، وخبرة المصورين الأجانب.

الواقع والتراث والخبرة، عندما جمعها سعيد فى لوحاته قدم شيئا خاصا به.. خاصا بمصر أصيلا فى فن التصوير .. لقد حقق تكوينات محكمة للغاية.. ليست حسابية كتكوينات زميله المعاصر له «ناجى» .. ولا تقليدية سبق أن طرقها غيره من الفنانين .. وإنما تكوينات بسيطة مدروسة بعناية... فكل جزء فى لوحاته مستريح فى مكانه ومريح للعين.. ولوحته الكبيرة «المدينة» مثال لذلك.. لقد رسمها عام 1937 وجمع فيها لوحاته السابقة: «بنات بحرى» و«بائع العرقسوس» و«حاملة القلل» و«الحمار والمراتب الشراعية».

ولكن المسألة لا تقتصر على التكوين المحكم فقد نجح محمود سعيد فى أن يدخل فى لوحاته شاعرية ورقة غير محدودتين ، وفى أعماله شىء يشبه الشعر، وفى لوحته «أمومة» يتضح بجلاء هضمه لخبرة الفنان الأوروبى، فأثر الفن الفلمنكى يتكشف من خلالها.. وأمومة العذراء مع المسيح تنكشف من ثناياها ، كذلك يتضح هضمه للفن الفرعونى وتمثله له فى إتقانه لرسم الحمار... كل هذا من خلال شخصيته الذاتية.. الأم تحتضن ابنها فوق الحمار الذى يعبر الجسر والنخيل أسطورى كأنه يلبى نداء أغنية

القرية الشعبية يا جريد النخل العالى طاطى ورد السلام، والحقول والسماء وجميع عناصر اللوحة تكتنفها الظلمة التى تضفى عليها شاعرية وحساسية ورقة تجذب المتأمل للاستغراق المتمع .. أما سطح اللوحة ففيه غنى يصبو إليه كثير من المصورين المعاصرين فالألوان الوضاءة المشعة تضيء من خلال الظلمة التى تكتنفها .. لقد انتقى لرسم لوحاته لحظة الغسق وهى لحظة تضفى على الألوان والوجوه والأشكال شاعرية ورقة تدفع المتذوق إلى معايشة الفنان فى لحظة إبداعه للعمل الفنى.

وفى لوحته «الدعوة إلى السفر» رسمت عام 1932 التى تعتبر بحق آروع أعماله حقق الفنان فى الوجهين كل ملامح الشخصية المصرية وما يعتمل فى نفوس المصريين من تهيب السفر ترسب فى أعماقهم منذ آلاف السنين، ورغبة العشاق فى الابتعاد عن كل الناس بالسفر..

وتقف إلى جانب هذه اللوحة لوحاته. «ذات الجدائل الذهبية» و«حاملة القلل» فهى قمم محمود سعيد ومن قمم فن التصوير المصرى.

فى هذه المرحلة من فن محمود سعيد اكتشف الفنان اللون النحاسى للبشرة المصرية وحققه فى تصويره.. بشرتنا عندما نحيا شهرا أو بعض شهر على شاطئ الإسكندرية وما يكتسبه لونها من تعرضها للشمس والبحر والهواء وهو اللون الذى اكتسبته بشرة أهالى الإسكندرية الذين يتعرضون للشمس خلال عملهم وكدحهم طوال النهار..

هنا حقق محمود سعيد الشخصية المصرية ونجح فى إبراز هذه الشخصية وسجل ملامحها ولون بشرتها .. وحقق العالمية فى فنه من خلال هذه المحلية..

**المرحلة الأخيرة لفن محمود سعيد**

لكن محمود سعيد فى مرحلته الأخيرة غلبته نزعة أرستقراطية فاتجه إلى الفانتازيا التى تتجلى فى رسم المناظر الطبيعية مثل لوحته «مناجم الفوسفات بالقصير» عام 1963 حيث الزخرفة والخيال.. إننا نجد بين أعمال محمود سعيد لوحة مقطوعة الصلة تقريبا بكل مثله الفنية هى لوحته «ضاحية باستكهولم» التى رسمها كما يرسمها أى فنان ولد هناك.. ورسومه فى رحلته الأخيرة إلى اليونان عام 63، 64 تدفعنا إلى الظن بأن الفنان كان يجتاز مرحلة انتقال سلك إليها بالمرور بنقطة البداية... بداية دراسته الفنية على أيدى الفنانين الأوروبيين فى محاولة للتعرف على المنبع الذى استلهم منه أساتذة صباه.. ولكننا فقدنا هذا الفنان المبدع قبل أن يتم عبور مرحلة الانتقال هذه..

**التوتر الخصب فى حياة محمود سعيد:**

**بين القضاء والفن...**

بين التصوف والرسم العارى..

بين الحياة الأرستقراطية المرفهة وبنات بحرى... بين أوروبا ومصر...

بين هذه المتناقضات عاش الفنان معظم فترة إنتاجه الفنى.. وفى عام 1947 تخلى عن كرسى القضاء، ولكن هذه المتناقضات لم تحل تماما رغم تغلب الجانب الأرستقراطى - بدرجة ما - على فنه فى أخريات أيامه .. ومع هذا كان التوتر الذى تخلفه هذه المتناقضات توترا خصبا للغاية وفى قمة هذا التوتر بين أعوام 1914 ، 1947 أنتج محمود سعيد أجمل وأروع أعماله .

ففى أعوام 1924، 1926 رسم لوحتى «الدفن» و«الرسول» وبعدها بحوالى عشرين عاما رسم لوحتيه الخالدتين العاريتين «على الأريكة الخضراء» و«على الوسائد» ورغم هذا الفارق الزمنى الكبير إلا أنه فى لوحتيه العاريتين وفى جميع أعماله التى تناول فيها الطبيعة الحية كان يغطى العورة... أو يرسم المرأة فى وضع يخفى هذا الجزء... فبقايا التصوف وفكرة العورة لم تفارقه أبدا، (ولوحاته للأرستقراطيات رسمها بأسلوب مختلف نوعا من أسلوبه فى رسم بنات بحرى والخادمات ، فالفنان عندما يرسم بنات طبقته يرسمهن فى كامل بهرجتهن ، فيظهرن أقل دفئا وأميل إلى الأكاديمية، مصوراً إياهن كما يردن أن يظهرن ومبرزاً فيهن الجمالية الخاصة.. وهو بهذا يقصد إلى إبراز شخصياتهن...

أما فى رسومه للنسوة الشعبيات فهو يحقق فكرته الخاصة عن شخصياتهن، والفنان هو الذى يختار اللحظة والجلسة والتعبير الذى يسجله فى عمله الفنى فهو يعيش معهن مبرزا اهتمامهن واحتفالهن بالجنس الذى يبرز صارخاً من خلال ملامحهن الخشنة.. وقد نجح الفنان فى تأكيد (غجريتهن) بما فيها من دعوة وتحد كلوحته «فتاة على الكرسى» و«ذات العيون العسلية».

إن هذا الازدواج فى فنه يوضح مدى ما كان يبذله الفنان من جهد ليعايش نماذجه ويحقق بأسلوبه الخاص مميزاتها مستهدفا نقل ما يحسه نحوها إلى المتذوق ..

وفى نفس الوقت يوضح مدى التوتر الخصب الذى كان يعتمل فى أعماق الفنان... وأشكال التجسد الفنى لهذا التوتر وبين سفره إلى الخارج، إلى لبنان واليونان وغيرهما من البلدان الأجنبية من ناحية وحياته فى مصر، فى مرسى مطروح وأسوان والعكس من ناحية آخرى، نجد الازدواج فى رسومه للمناظر الطبيعية.. فهناك بعض مناظر طبيعية رسمها وكأنها بريشة فنان أجنبى كلوحته «ضاحية باستكهولم» عام 1975 .. هذا فى حين أنه رسم المناظر المصرية بكل دفئها وضوئها وأصالتها... وفى هذا امتداد لطريقتيه فى رسم الأرستقراطيات والشعبيات..

**ثنائية العناصر فى تكوينات الفنان**

تعتمد معظم لوحات محمود سعيد على التوازن بين شكلين متشابهين.. ثم يربط الفنان هذا التكوين الزوجى بعنصر مفردة، هذا العنصر هو ما يسميه الفنانون بمفتاح اللوحة، ومن المرجح أن هذه الثنائية فى التكوين غير إرادية، كما أن هذه الثنائية فى التكوين ليست قيداً صارماً إنما هى طابع عام على لوحاته التى تعالج موضوعات . وأوضح مثال لهذا الأسلوب فى التكوين ، لوحته «السابحات» وهى لوحة تذكرنا فى طريقة معالجة الأشكال ببدايات فن التصوير فى إيطاليا حيث الاهتمام بالاستدارة والتدرج اللونى، ولم يغط الفنان العورة فيها معتمداً على غرابة طريقة التشكيل التى نزعت منهن الإغراء الجنسى.. وحلول هذه اللوحة التى رسمها عام 1934 تقوم بوضوح على الثنائية... ففى كل جانب من اللوحة يظهر فرع من شجرة رغم اختلاف حجم كل فرع.. والجرة فى هذا الجانب تقابلها جرة فى الجانب الآخر... والمناشف واحدة هنا وثانية هناك، والسابحات يظهر منهن اثنتان يديران ظهريهما، وتكاد تتقابل أعضاؤهما مع اختلاف قليل فى درجة مواجهة ظهر كل منهما لنا.. وفى وسط اللوحة تقريبا ومن أسفلها إلى قمتها تواجهنا السابحة الثالثة وأعضاء جسمها الزوجية تكمل التوازن الثنائى .. اليدان والرجلان والثديان .. إلخ... لقد اعتمد محمود سعيد على البساطة الشديدة فى حل تكويناته مع حذر واع من التماثل الممل.

وفى لوحته الكبيرة «المدينة» نجد نفس الطريقة فى التوازن.. فالمنزل فى أعلى الصورة الأيمن يقابله منزل فى أعلاها الأيسر وشراعا المركب هنا أمامهما شراعان فى نفس حجميهما تقريبا ، وبائع العرقسوس حاملا جرته فى يمناها الأسفل يقابله الحمار وراكباه فى يسراها لأسفل وبنات بحرى يتوسطن اللوحة ثم بعض العناصر التى تكسر التماثل الممل.

**الحيوانات عند محمود سعيد**

رسم محمود سعيد الحيوانات بطريقة فريدة ، متميزة... ففى لوحته «السيرك» رسم الحصان واقفا على قائمتيه الخلفيتين وأمامه على البعد راقصة، والفنان يحقق فى هذه اللوحة علاقة إنسانية فيها من الجنس شىء كثير بين الحصان الذى يرقص والمرأة التى ترقص... ونفس الشىء فى حمام الخيل، بالمنصورة.. لقد ترجم الفنان إحساسه بالعلاقة بين الحصان والمرأة.

وهناك لوحة غريبة رسم فيها الحصان فى حركة عنيفة ولكنه أقرب إلى الدمى الخشبية ، هى لوحة «مارى جرجس والتنين» أما التنين فظهر هزيلا جدا وأقرب إلى الكاريكاتير.

وفى لوحة «القط الأبيض» يبرز الفنان العلاقة بين بنات بحرى والقطط، والقط هنا كالدمية منتوف الشعر بنفس الطريقة التى تتبعها النساء الشعبيات فى إزالة الشعر.. ولكنه يشبه فى ثنيات جسمه ووقفته المتحدية نفس النساء الملفوفات فى ملاءاتهن ، والقط هنا هو مفتاح اللوحة فهو يقف منفردا فى حين تتزاوج العناصر الأخرى، فكل امرأتين متجاورتين والمرأة التى فى جانب اللوحة الأيسر يتوازن معها الرجل الذى يدير لنا ظهره والجالس فى جانبها الأيمن.

أما الحمار فى رسوم محمود سعيد فهو من عناصره المحببة ويظهر فى عدد كبير من أعماله... وأجمل حمار رسمه فى لوحته الشواديف التى يظهر فيها جحش صغير فى مقدمة الصورة، أبيض مغسولا مزججاً أنيقاً وأرستقراطياً ويشبه إلى حد كبير الجحش الذى رسمه الفنان الفرعونى من الدولة القديمة فى إحدى لوحات النحت البارز حيث يقف هذا الجحش الفرعونى فى مواجهة صف من الحمير..

إن اهتمام محمود سعيد برسم الحمار فى لوحاته يرجع فى الحقيقة إلى أن هذا الحيوان هو أحد العناصر التى حفظها التراث، وبقيت حتى اليوم فى حياتنا الشعبية بل ولاتزال ذات أهمية خاصة فى حياة المصريين سواء فى المدينة أو فى الريف... والحمار عند محمود سعيد فيه إنسانية وأناقة، ورشاقة ، وقد رسمه مواجها كما رسمه جانبيا.. لقد تحول هذا الحيوان عند الفنان إلى موضوع

تعبيرى وجمالى واهتم به اهتماما خاصا بعد الإنسان مباشرة.

**محمود سعيد والحياة العامة**

إذا عقدنا مقارنة بين ما حققه محمود سعيد بلوحاته وما حققه محمود مختار بتماثيله فى الحياة العامة فإننا نجد أن مختار كان أكثر إيجابية، وأشمل فاعلية من محمود سعيد... وقد يرجع ذلك إلى اختلاف نشأة كل منهما... فمختار فلاح ومن الريف جاء وشارك فى الثورة ضد الاستعمار بنفسه... أما محمود سعيد فقد سار فى تجاه آخر... إذ اتجه إلى الشعب وإلى المصرية ليسجل عادات الناس ويبرز الشخصية المصرية..

وإذا كان محمود مختار قد شارك بتماثيله فى الحياة السياسية فإن محمود سعيد قد شارك بلوحاته فى الحياة الفكرية... وإن إجماع الفنانين والنقاد على نجاحه وتفوقه الفنى بالإضافة إلى استمتاع جماهير الشعب وتذوقها لأعماله الفنية.. كل هذا يدل على مدى نجاحه وعلى مقدار قيمته فى تاريخنا الفنى الحديث..

وقد كرمته الدولة بمنحه أول جائزة تقديرية فى الفنون وبذلك توج على عرش التصوير المصرى المعاصر.

**الرسام «جولا بالنت»**

ولد الفنان «جولا بالنت» فى مدينة أراد بالمجر عام 1884 وتوفى بمدينة بكس بالمجر يوم ٢ نوفمبر عام 1956.

وقد عاش فى الإسكندرية فيما بين الحربين العالميتين من 1926 حتى 1948.. وكان من أشهر رسامى ألوان الباستيل وأبرز الفنانين الأجانب فى الثغر، وقد اتخذ له مرسما فى شارع ديانة خلف وابور النور، وقد درس على يديه هواة الفن ومن بينهم الأخوان سيف وأدهم وانلى وأحمد فهمى قبل التحاقهم بمرسم الفنان اليونانى «أتورينوبيكى»، وهناك العديد من لوحاته فى مجموعات هواة اقتناء الأعمال الفنية، كما كان رساماً مبدعاً فى تسجيل ملامح الوجوه(البورتريه) وكان ميدانه الثانى هو المناظر الخلوية.

وقد أقبل أثرياء الإسكندرية على مرسمه ليرسم وجوه الجميلات من أبناء أغنياء الطبقة المتوسطة ، ومعظمهم من أبناء الجاليات الأجنبية (من اليونانيين والأرمن والإيطاليين)..

وقد نظم المستشرق المجرى «أرنو يوهاس» معرضين لأعماله فى محاولة لإحياء ذكراه، الأول بأتيليه الإسكندرية عام 1992 والثانى بقاعة «الهناجر» بالقاهرة عام 1996..

وقد تحقق بهذين المعرضين إعادة اكتشاف جانب من الجذور الثقافية لحضارتنا الراهنة.

ولد «بالنت» فى 10 سبتمبر سنة 1887 فى مدينة «أراد» وتقع فى مقاطعة «ترانسلفانيا» بالمجر وعمل لفترة مدرسا ثم اكتشف أن الفن هو طريقه، فالتحق بأكاديمية الفنون الجميلة فى بودابست عام 1911 حيث درس الرسم والتلوين على أيدى أساتذة فنون البورتريه والمناظر الخلوية، وظل طالباً بها حتى جاءت الحرب العظمى (الأولى) وحولت الأكاديمية إلى مستشفى للجرحى.

والتحق عام 1915 بالجندية بعد اندلاع الحرب، وعاد من الحرب إلى مدينته عام 1919.. وتنقل فى الفترة من عام 1919 حتى عام 1926 بين باريس وبودابست، ونال شهرة فى بلدته آراد، حتى لقبه مواطنوه بالفنان رقم 1 فى الرسم بألوان الباستيل فى ترانسيلفانيا.

وتعتبر سنة 1921 سنة محورية فى تكوينه الفنى، فقد سافر خلالها إلى «باريس»للتعرف على الحياة الفنية والثقافية ، وفى تلك الفترة بالذات سنة 1920 شهدت العاصمة الفرنسية بداية ظهور طراز فنى، انتقل إلى عواصم أوروبية وأمريكية وأثر تأثيراً كبيراً فى مجالى الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، واستمر هذا الأسلوب مسيطراً على الذوق العام فى أوروبا عقدين كاملين .. وعرف باسم الـ ART DECO أى «الفن الزخرفى» وهو أسلوب يتغنى بالجمال، ويحتفل بمباهج الحياة، ويميل إلى الزينة، وقد حقق هذا الأسلوب تأثيره ـ عن طريق «بالنت» ـ على عدد من الرسامين المصريين، وربما كانت رسوم الفنان «بيكار» هى النموذج المصرى لهذا الأسلوب الفنى.. ويميل «بالنت» إلى تذويب الألوان الباستيل وتسييحها وتنعيم السطح مثلما يفعل معظم فنانى أسلوب «الآرديكو».

لكنه بعد أن تزوج رحل إلى الإسكندرية ليقيم بها 23 عاماً كانت من أخصب فترات حياته وأغزرها وأعمقها وأجملها إنتاجاً ، حيث أقام عدة معارض لأعماله، وأطلق على نفسه فى الإعلانات اسم: «الفنان المصرى جولا بالنت».

كانت الإسكندرية هى عاصمة مصر الثقافية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وكانت الصحف

تصدر من الإسكندرية باعتبارها المدينة التى تستقبل الأخبار مع القادمين إلى مينائها من البحر... وكان ذلك قبل التقدم الكبير فى الاتصالات اللاسلكية وقبل منافسة النقل الجوى للنقل البحرى.

وانتقلت العاصمة الثقافية تدريجياً إلى القاهرة بعد بداية القرن العشرين، لكن ظل مناخ الإسكندرية الثقافى طوال فترة ما بين الحربين متوهجاً ومشعاً ، وكانت طوال النصف الأول من القرن العشرين منطقة جذب للثقافة والمثقفين بينما عرفت مصر فى فترة لاحقة «المناخ الطارد للثقافة والمثقفين» وبدلا من توافد لوحات الفن طلعالمى واستقبال الشعراء والفنانين للإقامة، خرجت معظم الكنوز الفنية، وخرج العديد من المثقفين٣والعلماء المصريين بعد رحيل الأجانب بسبب تغيراهلمناخ الثقافى إلى النقيض.

ومن الفنانين المعاصرين لبالنت أرتورو زانييرى (1870 - 1943) - أنجلو بولو (1900 - ؟؟) - كليــــا بدارو(1913 - 1979) - باروخ (1909 - ؟؟) - جـــوزيف بونيلو(1878 - ؟؟) - إمـيليا دافورنو كازوناتو (1902 - 1952) - عفت ناجى (1905 - 1994) - محمد ناجى (1888 - 1956) - مرجريت نخلة (1908 - 1977) - أريستد بابا جورج - كارولين راينر - انجلودى ريز - جورج صباغ (1887 - 1951) - محمود سعيد (1897 - 1964) - لورينت سالبناس - أوسكار تيرنى - أدهم وانلى (1908 - 1959) - أتورنيو بيكى - سند بسطا (1908 - 1977) - هـ - همبر - ليتساس - مدام كرافيا - والنحات جياكمو سكاليت - أتريكو براندانى - جارد هلبرت - جان باباس - جينو سيفرينى - محمود موسى (1913 - 2003) - سيف وانلى (1906 - 1979).

لكن أثر بالنت على حركة الفن المصرى يتجلى فى أعمال كل من مارسوا الرسم بالألوان الباستيل سواء المعاصرين له أو الأجيال التالية... فنجد أثره فى أعمال الفنان الرائد أحمد صبرى وتلاميذه. حسين بيكار ومحمد صبرى وفى أعمال زميله الرائد محمد حسن، وغيرهم.. كانت لوحات بالنت عندما تعرض فى صالون القاهرة السنوى الذى تنظمه جمعية محبى الفنون الجميلة تلفت الأنظار إلى التفوق الهائل فى المهارة (يلاحظ أن المهارة والدقة تجرى محاربتها والتقليل من قيمتها من بعض مدرسى التربية الفنية فى معاهدنا).. وإلى جانب المهارة المتفوقة عند بالنت كانت قوة التعبير فى لوحاته تدهش المشاهدين وتنفذ إلى الجانب الروحى لديهم... وكان النجاح الذى يحققه يجعل بنات الطبقة المتوسطة وهم القادرون على دفع قيمة لوحة بألوان الباستيل بدلا من اللوحة الزيتية - هم زبائنه ، وتعتبر قيمة لوحة زيتية خارج طاقتهم الاقتصادية... هؤلاء هم زبائنه... وهذا هو السبب فى أنه لم تتركز عليه دعاية كبيرة ، لأن الطبقة الحاكمة والأرستقراطية العليا كانت هى المتحكمة فى أجهزة الإعلام وتوجيه ما ينشر من نقد فنى.

وقد اعتقل الإنجليز (الذين كانوا يحتلون مصر) الفنان «بالنت» مع غيره من الجريين والإيطاليين والألمان بسبب الحرب العالمية الثانية... لمدة 6 شهور عام 1942 فى معتقل فايد، وذلك عند اقتراب جيوش المحور من مدينة العلمين، وفى فترة الاعتقال رسم «بالنت» العديد من الرسوم المدهشة والمعبرة عن تمكنه من الرسم بالخطوط، وكلها بالقلم الرصاص، وبعد الإفراج عنه قام أحد المحامين بالإسكندرية بمهمة مدير أعماله، وكان يدفعه إلى الإنتاج بغزارة شديدة، وتحولت العلاقة إلى نوع من الاستغلال والسيطرة على الفنان، فرحل عام 1948 عائدا إلى المجر، وصار يرسل من هناك بعض أعماله إلى عشاق فنه فى القاهرة والإسكندرية، ثم توقف عن ذلك بسبب الحصار الغربى لدول شرق أوروبا فى ذلك التاريخ.

وأصيب الفنان بخيبة أمل عندما فشل فى العودة إلى مسقط رأسه «آراد» بعد أن أنهى إقامته الطويلة فى مصر، وذلك بسبب نتائج الحرب العالمية الثانية وفقدان المجر لاستقلالها.. فاضطر إلى اللجوء إلى قرية صغيرة مات فيها سنة 1956 بعد رحيل زوجته بعامين وبعد أن ترك العديد من لوحاته الرائعة لدى أصحاب المجموعات الخاصة.

إن لوحاته تتغنى بالجمال، وبالحياة، وبوجه «المرأة» وعطاياها الأنثوية، دون أن يجنح برومانسيته إلى ما يتجاوز الوقار، والرقة... كما يتغنى بالطبيعة الحالمة ويجعل منها مسرحا للهو البرىء، أو لجلسة ناعمة بين آم وطفلها . ويعلى «بالنت» الأمومة إلى أعلى درجات التقديس ، يستعير لها صورة العذراء ويسوع الطفل، وتكشف رسومه عن مهارة لا نظير لها، بين الرسامين المصريين يتحدى الصعب، وينتصر عليه، والصعب الذى يواجهه هو المساحة الصغيرة للعديد من لوحاته التى لا تزيد على مساحة كف اليد، ورغم ذلك يسيطر عليها سيطرة تدعو إلى الدهشة.

يسيطر على معظم لوحاته للوجوه تاكيد الأنوثة، فلا تكاد تتجه عيناك إلى صدرها حتى تكتشف أنك أمام صدر متسع، مضيء ، مشتهى ، تتلصص من حافة قميصه بدايات حلمتين ورديتين ، هذا الصدر المغنط ، والوجه الأسطورى، يحركان الرغبة فى الحب أكثر من النموذج العارى عرياً كاملاً حيث جاءت اللوحة أقرب إلى الدراسة المدرسية التى لا تخلو من رقة.

ولا تخلو وجوهه للمرأة من المسحة الرومانسية الحيية، التى تشيع فى الوجوه وكأنه بهذا الحياء يصرفنا عن إساءة الظن بجميلاته اللاتى يتزين بملابس أقرب إلى طراز عصر النهضة.

**جياكمو سكاليت**

هبط هذا المثال إلى الإسكندربة سنة 1923، وظل يعمل بها تماثيل للحدائق والنافورات وتماثيل لمقابر الأجانب الأثرياء.. وقد تطوع لإعطاء دروس النحت فى جمعية هواة الفنون الجميلة كما كان من مؤسسى جماعة الأتيليه، ودرس عليه كثير من الهواة ومن ألمع تلاميذه . مدام كريميزى - محمود موسى.. وبعد الحرب العالمية الثانية مرض وسافر إلى الولايات المتحدة للعلاج حيث توفى هناك.

**أتورينو بيكى**

كان هذا الفنان يزور الإسكندرية بين الحين والآخر ليعرض أعماله التى رسمها فى إيطاليا .. إلى أن التقى بالأخوين سيف وأدهم وانلى وبعض محبى الفن الذين رغبوا فى الالتحاق بمرسمه... فقرر أن يتخذ الإسكندرية وطنا له وأسس المرسم فى أواخر سنة 1929 وكان أول المنتظمين فيه الأخوان وانلى وأحمد فهمى وبابا زران وغيرهم... وظل هذا المرسم يؤدى رسالته إلى أن توفى هذا الفنان سنة 1948 وتولى ابنه «سيلفيو بيكى» أمر هذا المرسم محاولاً أن يؤدى رسالة أبيه.

**سيف وانلى**

ولد بالإسكندرية فى حى محرم بك يوم 31 مارس عام 1906 ، وتوفى فى استكهولم يوم 15 فبراير 1979 ودفن بالإسكندرية.

تميز سيف وانلى بتنوع شديد فى إنتاجه كفنان خلاق.. وكان يسابق الاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة التى ظهرت فى الغرب، فاهتمامه بالفن العالمى الغربى كان أقوى من حرصه على الطابع المحلى، وقد اشتهر بلوحاته المتميزة للراقصين والمغنين والممثلين فى عروض الباليه والأوبرا التى كانت تفد إلى مصر من مختلف دول العالم، كما كان سريع التنقل بين مختلف المذاهب الفنية مضيفاً إليها طابعاً خاصاً يميز أسلوبه الذى تنعكس عليه طبيعة مدينة الإسكندرية كمدينة ساحلية.. ويمكن أن نطلق على أعماله فى السنوات الأخيرة التى سبقت وفاته بأنها ذات طابع تجريدى غنائى، لأن لوحات هذه المرحلة كانت أشبه بالموسيقى الخفيفة والراقصة التى تجعل المشاهد يحس بالطرب.

درس فن التصوير الزيتى بالإسكندرية فى مرسم الفنان الإيطالى «أتورينو بيكى» مع شقيقه أدهم وانلى من 1925 حتى 1929، وقد عمل موظفا بميناء الإسكندرية وارتبط اسمه باسم أخيه ، وكانا يمارسان الرسم فى أوقات الفراغ، وفى 1932 أسس أول مرسم لفنان مصرى بالإسكندرية، بعد أن كانت مراسم الفنانين التى يتعلم فيها الشباب والهواة هى مراسم الفنانين الأجانب وحدهم، وقد حصل عام 1936 على جائزة مختار فى فن التصوير الزيتى.

قام سيف مع شقيقه بعدة رحلات إلى البلاد الأوروبية حيث سجل مشاهد رحلاته، وقد عرضت لوحاته فى العديد من العواصم بالإضافة للإسكندرية والقاهرة ومنها: بيروت وبكين وموسكو وفى بينالى ساو باولو بالبرازيل وباريس والبندقية وبغداد، وكذلك فى أسبانيا واليابان ويوغسلافيا، وقد سافر مرافقا لبعض هذه المعارض ، كما أقام العديد من المعارض المشتركة مع أخيه أدهم بالقاهرة والإسكندرية حتى توفى أدهم عام 1959 فبدأ يقيم معارضه الخاصة بمفرده.

حصل عام 1949 على جائزة ريتشارد «السوط الذهبى» فى فن التصوير الزيتى، كما حصل عام 1956 على ميدالية معرض الفنون الآسيوية والأفريقية الذى أقيم بالقاهرة، وفاز أيضا بالجائزة الأولى فى فن التصوير الزيتى على الجناح المصرى فى معرض بينالى الإسكندرية الثالث عام 1959.

وقد عمل أستاذا لفن التصوير الزيتى بكلية الفنون *الجميلة بالإسكندرية عند إنشائها عام 1958.*

كان يتردد على دار الأوبرا بالقاهرة ليقف بين الكواليس ويرسم مشاهد الفرق الوافدة. ونال شهرته مع أخيه أدهم من خلال هذه الأعمال.. وقد حصل على منحة التفرغ من وزارة الثقافة عام 1958، ثم سافر فى رحلة

الفنانين لتسجيل معالم النوبة القديمة قبل غرقها عام 1959 ونشرت مجموعة من رسومه فى كتاب وزع عالميا يدعو إلى إنقاذ آثار النوبة، وقد تولى مهمة المستشار الفنى بقصور الثقافة بالإسكندرية ومستشار الفنون الجميلة لمدينة الإسكندرية، كما كان عضوا بلجان التحكيم بكليتى الفنون الجميلة بالقاهرة والإسكندرية، وبلجان المقتنيات والتفرغ بالقاهرة، وبالهيئة الاستشارية لمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية، وقد أشرف على الدراسة فى معهد أدهم وانلى للرسم والتصوير بالإسكندرية ، وكان رئيسا للجمعية الأهلية للفنون الجميلة.

تزوج عام 1974 بالرسامة «إحسان مختار» حين بلغ الثامنة والستين.. وقد صمم ديكور العديد من المسرحيات، وتنتشر أعماله فى المتاحف المصرية والأماكن العامة والمجموعات الخاصة فى فرنسا، إنجلترا، أمريكا، إيطاليا، أسبانيا، الأرجنتين ، ألمانيا الغربية، يوغوسلافيا، الاتحاد السوفيتى، لبنان، تشيكوسلوفاكيا، بولندا، ألمانيا الديمقراطية.

نال جائزة الدولة التقديرية فى الفنون عام 1973 مع الميدالية الذهبية ووسام العلوم والفنون، كما أهدته مدينة الإسكندرية مفتاحها، كما نال درجة الدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون بالهرم عام 1976.

صدر عام 1984 كتاب عنه وعن أخيه أدهم وانلى يضم أكثر من 100 صورة لأعمالهما عن الهيئة المصرية العامة للكتاب باسم «الأخوان سيف وأدهم وانلى» بقلم. كمال الملاخ وصبحى الشارونى.

**أدهم وانلى**

ولد بالإسكندرية فى 25 فبراير عام 1908 وتوفى بها فى 20 ديسمبر عام 1959. كان أدهم وأخوه «سيف» من أعلام فنانى الإسكندرية ، حيث كان مرسمهما مزارا للفنانين والمثقفين لأكثر من ٤٠ عاما حتى وفاة أدهم واستمرار سيف فى مسيرته بقية عمره.

*وقد اشتهر بتسجيله لحياة المسرح والسيرك وخاصة فرق الباليه والأوبرا التى قدمت عروضها فى دار الأوبرا* بالقاهرة ومسرح محمد على بالإسكندرية... وقد سجل أدهم فى هذه اللوحات أضواء المسرح وحركات اللاعبين معبراً عن الخفة والرشاقة فى تنوع، بالإضافة إلى موهبته فى الكاريكاتير التى استخدمها فى السخرية من نفسه ومن معاصريه.

عمل أدهم مديرا لمخزن الكتب بالمنطقة التعليمية بالإسكندرية، وظل فى هذا العمل حتى حصل على التفرغ (هو وأخوه) للإنتاج الفنى مدى الحياة عام 1959 قبل وفاته بشهور، وقد زار القاهرة لأول مرة زيارة قصيرة عام 1926 لمشاهدة معرض جماعة الخيال التى أسسها المثال محمود مختار.

التقى بالفنان الإيطالى «أتورينو بيكى» عام 1928 ، وعندما افتتح بيكى مرسمه فى العام التالى انضم أدهم وسيف لمرسمه وظلا يترددان عليه حتى رحل عام 1934 إلى بلاده. ثم أقام أدهم عام 1935 مرسماً خاصا له ولأخيه سيف ومحمد بيومى (أحد رواد السينما المصرية) .

كان مولعا برسم الكاريكاتير ، ونشر الكثير من رسومه فى مجلة «روزاليوسف» وعرض أعماله لأول مرة عام 1938 مع زملائه في أتيليه الإسكندرية الذى كان يشرف عليه الفنان الرائد محمد ناجى، ثم عرضوا لوحاتهم خلال الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها بمعاونة الدكتور حسين فوزى، وعرض أعماله بالقاهرة لأول مرة عام 1950 ثم بدأ يشارك فى المعارض الخارجية ابتداء من عام 1956.

اهتم أدهم أيضا بعروض السيرك من عام 1946 وسجل أبطاله خلال التدريبات الشاقة بالنهار وأثناء العروض أمام الجمهور... وقد زار إيطاليا خلال افتتاح بينالى فينسيا عام 1956، وزار منطقة النوبة فى رحلة جماعية على ظهر باخرة نيلية لتسجيل معالمها، وطبعت بعض رسومه ورسوم سيف فى برنامج الدعوة لإنقاذ آثار النوبة قبل أن تغمرها مياه بحيرة ناصر، وعند إنشاء كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام 1957 عمل ضمن هيئة التدريس بها حتى وفاته.

أقام متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية فى 30 مارس عام 1961 معرضا شاملاً لإنتاجه فيما بين عامى 1930 و 1959، وفى سنة 1963 افتتح متحف أدهم وانلى وأطلق اسمه على الشارع المجاور لمرسمه لكن حدث أن تهدم *المبنى الذى كان يضم المتحف وتفرقت اللوحات فى المجموعات الخاصة.*

توجد نماذج من أعماله فى متحف الفن المصرى الحديث بالقاهرة ومتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية وفى مكاتب وزارة الخارجية وسفارات مصر والمجموعات الخاصة.

صدر عام 1984 كتاب عن حياته ضمن سلسلة «وصف

مصر المعاصرة من خلال الفنون التشكيلية» التى كانت تصدرها الهيئة العامة للاستعلامات بقلم الناقد الفنان «رشدى أسكندر»، ويضم صور ٤٠ لوحة ملونة صورها فوتوغرافيا صبحى الشارونى.. كما أصدرت الهيئة العامة للكتاب فى نفس العام كتابا عن «الاخوين سيف وأدهم وانلى» بقلم كمال الملاخ وصبحى الشارونى ويضم صور 104 لوحات نصفها مطبوع بالألوان.

**أنجلو بولو**

فنان يونانى حضر إلى الإسكندرية عام 1916 ودرس الفن مع المصور «ليتساس» ثم سافر إلى ميونخ وباريس لدراسة الفن هناك حتى عام 1929 ، وأقام أول معرض فى الإسكندرية سنة 1930، واشترك فى جميع المعارض العامة... وهو فنان تاثرى ذو لمسات جريئة.

**أوسكار تيرنى**

ولد فى الإسكندرية حيث درس مبادئ الفن ثم أتم دراسته فى روما وباريس واشترك فى جميع المعارض التى كانت تقام فى القاهرة والإسكندرية، وهو من الفنانين التجريديين الذين يعتمدون على جمال توزيع الألوان بحيث تصبح لوحاته سجادة جميلة الألوان.

**أنريكو براندانى**

درس الزخرفة بمدرسة الفنون الجميلة العليا بالقاهرة، ثم سافر إلى إيطاليا حيث درس الحفر والتصوير والترميم، وعاد بعد الحرب العالمية إلى الإسكندرية، كان يقوم برسم اللوحات الفنية بجانب أعماله التجارية الأخرى وتمتاز لوحاته بانها خليط من ألوان الفن القبطى الحزينة وبساطة خطوط الفن الفرعونى فى جو خيالى رقيق، وقد سافر إلى باريس ثم أمريكا حيث استوطن هناك، وقد رسم العديد من مداخل المؤسسات العامة، ومن بينها بهو مدخل سينما أمير بالإسكندرية.

**همبر**

فنان مصرى من أصل أرمنى، درس الفن على أيدى أساتذة إيطاليين مقيمين فى الإسكندرية ، وأقام عدة معارض فى الإسكندرية والقاهرة، وكان مغرماً برسم الأحياء الشعبية والمنازل القديمة، حتى كان يخيل لمن يزور مرسمه أنه فى «أفقر أحياء القاهرة» وكان يرسمها بأسلوب تاثرى.

**عفت ناجى**

ولدت بالإسكندرية يوم 12 أبريل عام 1905 وتوفيت بها يوم 3 أكتوبر 1994.

بدأت الفنانة عفت ناجى حياتها الفنية متأثرة بأعمال أخيها الفنان الرائد محمد ناجى، وكذلك صديقه الفنان والمفكر الفرنسى «أندريه لوت» ، وكانت ألوانها تتسم بالجرأة التى تقترب من أسلوب الوحشيين (الفوف)، وكانت تستخدم الألوان الجواش أو الافرسك.

فى البداية كانت موهبتها موزعة بين الموسيقى والتمثيل والشعر، ولكنها استقرت على الفن التشكيلى بعد أن تزوجت من الفنان سعد الخادم عام 1954 الذى اشتهر بدراساته المتعمقة فى الفنون الشعبية والريفية... وقد تلقت الفنانة دراسات فنية فى كل من مصر وإيطاليا وفرنسا... وقد اقتنى متحف الفن الحديث بالقاهرة عام 1928 إحدى لوحاتها كأول عمل لفنانة مصرية يدخل المتحف تحت رقم 13 ومنذ عام 1960 تغيرت اهتماماتها وتحولت إلى معالجة الموضوعات ذات الطابع الشعبى وخاصة طلاسم وتعاويذ السحرة، واستخدمت أسلوب التركيب «الكولاج» بإضافة مجسمات خشبية بارزة إلى مسطحات لوحاتها، ثم لونتها بألوان فسفورية قوية وبأسلوب يوحى بالبدائية وينتمى إلى عالم السحر والشعوذة بكل خشونته وإدهاشه.

أعمالها الأخيرة نفذتها بأسلوب الكولاج الذى تمتزج فيه عناصر الفن العربى بالفنون الشعبية على أرضيات من القصاصات والكتابات الشبيهة بتعاويذ السحرة.

وقد سافرت إلى إيطاليا عام 1948 حيث درست فن الرسم الحائطى (الفريسك) بأكاديمية الفنون الجميلة فى روما، وقد وضعت كتابا بالفرنسية عن شقيقها الرائد محمد ناجى ، وكانت تشارك فى الحياة الفنية منذ عام 1932 وتقيم معارضها الخاصة فى مصر وإيطاليا ، وقد مثلت مصر بأعمالها فى عدد من دورات بينالى فينسيا بإيطاليا ، وساو باولو بالبرازيل، كما شاركت فى بينالى الإسكندرية عدة دورات.

وقد نظم الفنان عصمت داوستاشى معرضا تذكارياً لتكريمها بأتيليه الإسكندرية قبل وفاتها بعام واحد خلال مرضها الأخير.

**محمد عويس**

ولد فى بنى سويف يوم 8 مارس عام 1919.

استطاع محمد عويس منذ فترة مبكرة أن يدخل إلى فن التصوير المصرى المعاصر الجانب الصرحى والتذكارى «مونيمنتال» مركزاً موضوعاته على الطبقات العاملة والكادحة، ممجداً العمل الإنسانى اليدوى، ويتميز

أسلوبه التصويري ببساطته وتماسك تكويناته، مع المزج بين منجزات الفنون الفرعونية القديمة والرؤية الحديثة للحياة المصرية المعاصرة.

وقد اتجه في السنوات الأخيرة إلى معالجة الأحداث السياسية والاجتماعية بأسلوب يتجه ناحية الرمزية في تشكيل العناصر، مع الاستمرار في طريقته الخاصة، لإعطاء الإحساس بحجم الأشكال المرسومة واستدارتها.

تخرج عام 1944 في مدرسة الفنون الجميلة العليا بالقاهرة، بعد أن درس فن التصوير الزيتي، ثم التحق لمدة عامين بالمعهد العالي للتربية الفنية للمعلمين بالقاهرة، وفي عام 1947 شارك في تأسيس جماعة الفن المصري الحديث بالقاهرة.

زار في رحلات فنية كلا من . إيطاليا وفرنسا وبولندا وألمانيا الديمقراطية وأسبانيا وإنجلترا وألمانيا الاتحادية والنمسا والاتحاد السوفيتي والصين، وغيرها ، كما أقام لأعماله معارض خاصة في وارسو وبوزنان في بولندا وفي برلين ومدريد وبرشلونة، وقد أقام معرضا مشتركا مع الفنان جمال السجيني في متحف الأرميتاج بلننجراد، ثم انتقل المعرض إلى موسكو ، شارك في معرض بينالي فينسيا ثلاث مرات، وعدد من المعارض الدولية في نيودلهي وموسكو ومدريد وبرشلونة وباريس وبرلين وبراغ.

حصل على درجة الأستاذية في فن الرسم من أكاديمية «سان فرناندو» بمدريد (أسبانيا) عام 1969 ، كما حصل على جائزة جوجنهايم عام 1956، وجائزة بينالي الإسكندرية مرتين عامي 1958 و1962، وجائزة الريادة في فن التصوير من جامعة المنيا، وقد حصل على منحة التفرغ للإنتاج الفني لمدة عام سنة 1958، ضمن أول تجربة لهذا النظام، وقد عمل بتدريس فن التصوير الزيتي بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، حتى وصل إلى منصب العميد قبل إحالته إلى التقاعد عام 1979، ليعمل أستاذا زائراً بنفس الكلية.

صدر عن الفنان كتاب بالألمانية عن دار نشر الفنون في درسدن عام 1960، كتب مقدمته المثال الألماني «فريتز كريمر» كما نشرت وزارة الإعلام والسياحة في أسبانيا كتابا عنه باللغتين العربية والأسبانية عام 1968 بقلم الناقد «كارلوس أريان» وقد طبعت بعض لوحاته كمستنسخات في ألمانيا وأسبانيا ومصر.

أعماله تقتنيها متاحف الفن المعاصر في: وارسو وبرلين ودرسدن، ومتاحف بوشكين بموسكو، والفن المصري الحديث بالقاهرة، والفنون الجميلة بالإسكندرية، وكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية والقاهرة، وبالمجموعات الخاصة في إيطاليا وفرنسا وألمانيا وسويسرا والولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي وبولندا.

**كامل مصطفى**

الفنان كامل مصطفى هو أحد رواد الحركة الفنية في الإسكندرية (1917 - 1982)، ولمدينة الإسكندرية تأثير واضح على لوحاته وأسلوبه في الرسم، ويجمع عشاق فن كامل مصطفى على أن لوحاته عن البحر والصيادين وجو الإسكندرية هي أجمل أعماله كلها..وعلينا أن نتذكر أن مدينة الإسكندرية كانت مختلفة تماما في فترة ما بين الحربين العالميتين (1918 - 1939) عنها الآن، وكانت الحركة الفنية في بدايتها محدودة وتعتمد على محبي الفن من المتيسرين الذين يمثلون صفوة المجتمع المصري المثقف، ولذلك كان لابد لمن يسير في طريق الفن أن يكون ذا موهبة حقيقية، وكان محبو الفنون لا ينفقون أموالهم على أنصاف الموهوبين.. في هذه الفترة ظهرت موهبة كامل مصطفى الذي يعتبر من الجيل الثاني في الحركة الفنية المصرية، فقد درس وتعلم على يدي الجيل الأول، و«محمود سعيد» الفنان الرائد هو الذي وجه الشاب كامل مصطفى إلى طريق الفن، وعندما سافر كامل مصطفى إلى القاهرة لأول مرة عام 1936 ليلتحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا كان يحمل رسالة من الفنان محمود سعيد إلى الفنان يوسف كامل، وكان وقتها أستاذا لفن التصوير الزيتي بمدرسة الفنون الجميلة.

وخلال دراسته بالقاهرة تولى الفنان السكندري «محمد ناجي» منصب مدير مدرسة الفنون الجميلة العليا وكان أول عميد مصري لها بعد تنحية رئيسها الإيطالي «كاميللو اينوشينتي» وذلك في مرحلة تمصير الوظائف الفنية، وتتملذ كامل مصطفى على يدي الفنانين يوسف كامل وأحمد صبري، فتعلم من الأول الأسلوب التأثري ورسم المناظر الطبيعية وتعلم من الثاني الأسلوب الكلاسيكي ورسم الأشخاص وملامح الوجوه.

وعين عقب تخرجه معيدا بمدرسة الفنون الجميلة عام 1941 ثم سافر في بعثة إلى إيطاليا عام 1946 حيث قضى أربع سنوات في أكاديمية الفنون الجميلة في روما ، درس خلالها فن التصوير الزيتي بالإضافة إلى فن التصوير

الزخرفى ، كما حصل على دبلوم ترميم اللوحات الزيتية، وعاد من روما عام 1950 ، وعين بعد عودته مدرسا لفن التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة حتى عام 1958 عندما أنشئت كلية الفنون الجميلة بالإكسندرية فانتقل ليعمل أستاذا ورئيسا لقسم التصوير بها.

وفى عام 1969 تولى منصب عميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية بعد مؤسسها الفنان أحمد عثمان ، واستمر كامل مصطفى فى هذا النصب حتى تقاعده عام 1977 ، ليعمل أستاذا غير متفرغ بها حتى وفاته عام 1982.

وتمثل أعمال الفنان استمراراً للمدرسة التأثرية فى فن التصوير الزيتى بعد أن اتخذت ثوبا مصرياً ، وعبرت عن موضوعات من صميم البيئة والحياة فى الإسكندرية، وقد رسم العديد من اللوحات التى تسجل أحداثا تاريخية وشارك بها فى المتاحف الوطنية، مثل متحف بورسعيد ومتحف ابن لقمان بالمنصورة والمتحف البحرى بالإسكندرية (وقد تم إغلاقه) ومتحف مصطفى كامل بالقلعة، كما توجد مقتنيات من أعماله بمتحف الفن المصرى الحديث بالقاهرة ومتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية، ولدى وزارة الخارجية وفى المجموعات الخاصة بمصر والخارج.

ولقد استطاع كامل مصطفى أن يربى أجيالا من الفنانين لقنها مبادئ الاستقلال الفنى والشخصية المتفردة، ولم يفرض عليها أسلوبه الفنى، إنما كان (رحمه الله) يتذوق كل المدارس الفنية القديمة والحديثة.. وتلقى أعماله رواجاً شديداً وتقديراً متزايداً من أصحاب المجموعات الخاصة ومحبى الفنون فى مصر وخارجها.

**محمود موسى**

ولد بالإسكندرية يوم 17 مايو عام 1913 وتوفى بها يوم 25 يناير عام 2003.

تتميز تماثيل محمود موسى بأنها أنتجت بنفس الأساليب والخامات التى أنتج بها الفراعنة تماثيلهم القديمة، فهو شديد الشغف بالنحت المصرى القديم، كما أن نظام التفرغ للإنتاج الفنى الذى تقدمه الحكومة المصرية لكبار الفنانين، أتاح للفنان فرصة العمل الفنى بعيداً عن المشاغل الوظيفية، فأصبح له أسلوبه الخاص الذى يميل إلى البساطة والفطرية فى براعتها وقدرتها على التعبير، ومن هنا تمثل أعمال محمود موسى نموذجاً خاصاً وفريداً فى النحت المصرى المعاصر.

بدأ دراسته للفن عام 1929 بإحدى المدارس المسائية لتدريس الرسم، والتحق عام 1929 بالمدرسة الليلية لتعليم الفنون التى أنشأتها «جمعية هواة الفنون الجميلة» وكان رئيسها «محمود سعيد» فى ذلك التاريخ تحول من حرفى يقوم بتشكيل الزخارف المعمارية الجصية إلى فنان متصل بالوسط الفنى والثقافى يبتدع الأشكال التى ينحتها.

وبدأ مشاركته فى المعارض الفنية عام 1928 بمعرض مشترك أقيم بسراى الكونت زغيب بالقاهرة (مقر متحف الفن الحديث فيما بعد حتى قام بهدمه وزير الإعلام «عبد القادر حاتم» ، وقد افتتح هذا المعرض الأمير عمر طوسون، وقد انتقل الفنان إلى القاهرة عام 1933 ولمدة ثلاث سنوات عمل خلالها فى مصنع الهدى للخزف الذى أقامته هدى هانم شعراوى ، وعرضت عليه السفر على نفقتها لدراسة الخزف فى باريس أسوة بزميله الخزاف محمود صابر .. ولم يتم الاتفاق على ذلك.

تحول إلى الإنتاج الفنى الخالص منذ عام 1940 وأصبح له مرسم خاص بأتيليه الإسكندرية، فى تفرغ كامل، وقد انتقل إلى مرسمه الخاص بالعجمى سنة 1986.

عمل بالتدريس فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية لمادة «النحت المباشر على الحجر» بقسم النحت عقب افتتاحها عام 1957، وقد شارك فى عدد من المعارض العامة فى مصر والخارج كما حصل على عدة جوائز أهمها جائزة النحت الأولى على القسم المصرى فى بينالى الإسكندرية عام 1963.

حصل على منحة التفرغ للإنتاج الفنى من وزارة الثقافة من عام 1963 حتى عام 1976 عندما تجاوز سن التقاعد ، وقد أقام أول معرض شامل لأعماله بالمركز الثقافى السوفيتى بالإسكندرية عام 1973.. وسافر إلى يوغوسلافيا عام 1979 حيث أقام تمثالا ارتفاعه ثلاثة أمتار فى حديقة «بورتاروزا» التى تضم أعمالا لعدد من النحاتين العالميين.

من أهم الأعمال الصرحية التى أقامها، النصب التذكارى لشهداء الطيران اليونانيين وقد أقامه بتكليف من وزارة الحربية اليونانية عام 1943 ، ثم النحت البارز على الرخام المثبت على واجهة المقر الرئيسى للبنك الأهلى بالقاهرة عام 1955 ، ونحت بارز بمدخل مبنى دار أخبار اليوم عام 1957، نحت بارز بكنيسة الجيزويت بالإسكندرية عام 1957، نحت بارز بمحطة الركاب البحرية بالإسكندرية

عام 1961، نحت بارز بفندق شيراتون القاهرة عام 1967 ، نحت بارز بالكنيسة المارونية بالإسكندرية عام 1977.

**الجمعيات الفنية بالإسكندرية**

**جمعية هواة الفنون الجميلة**

أسس هذه الجمعية عام 1929· حسن كامل مع بعض هواة الفن وهم: عزيز أنطون وزكريا عبد السلام وإبراهيم جابر ود. فوزى ناشد إنشاء.. وكان الغرض من هذه الجمعية القيام برعاية الفن والدعاية له وإنشاء معهد ليلى لتعليم دروس الرسم والنحت والزخرفة والعمارة.. وتطوع بعض الفنانين للتدريس به وهم : جولا بالنت - «جروفرى ثورن» - «سكاليت» - والمهندس «جان نيقولا يدس».

وفتحت المدرسة أبوابها فى يوليو سنة 1929، وتكون مجلس إدارة من : محمود سعيد - حسين سعيد - محمد ناجى - جان نيقولا يدس - ثورن - جاستون - زانييرى وغيرهم... وسارت هذه الجمعية تدفع الفن بقوة ونالت مكافأة من بلدية الإسكندرية ووزارة المعارف... وأقامت أول صالون للإسكندرية سنة 1931 ، فى سراى زغيب.. وكان من أجمل وأقوى المعارض .. كما كانت تلقى فيه المحاضرات عن الفن - وكان المحاضرون هم محمد ناجى - سليم حسن - ريتشارد - كرزويل . ثم حدث شقاق فى الجمعية بين مجلس الإدارة ومؤسسها أدى إلى هبوطها ثم تدهورها ... ولفظت أنفاسها سنة 1933.

**جماعة الأتيليه**

فى سنة 1932 فكر الفنانون : جود فرى ثورن - محمد ناجى - سباستى - ريتشارد، فى تكوين مرسم عام يرعى الفن ويرسم فيه من يشاء من هواة الفن أو استضافة فنان من خارج القطر ليعمل فى المرسم، وكونت جماعة هى «جماعة الأتيليه» ، واتخذوا لهم مكانا بشارع صفية زغلول (مكانها الآن سينما مترو) .. وبعد تأسيسها دعت إلى إقامة صالون للإسكندرية ومعارض أخرى كثيرة من أهمها معرض الفن السويسرى والفن البلجيكى ومعارض شخصية للعديد من الفنانين المعاصرين وأساتذة الفن فى الإسكندرية.

ثم انتقل الأتيليه إلى 6 شارع «فيكتور باسيلى» الذى يضم عددا من المراسم المؤجرة للفنانين مع قاعة معارض وقاعة محاضرات.. وقد قدمت محافظة الإسكندرية إعانة عام 1986 لتجديد قاعة العرض التى أصبحت من أهم القاعات بالإسكندرية.

**المعهد البريطانى والصداقة المصرية الفرنسية**

قامت الحرب العالمية الثانية فركدت الحركة الفنية فى أول الأمر، وبعدها أنشأ المعهد البريطانى قسماً خاصاً لهواة الفن من الجنود، دعت إليه بعض الفنانين السكندريين لتنشيطه.. وأقاموا بالمعهد معارض للفنانين الجنود وألقوا المحاضرات عن الفن مع عروض لأعمال كبار الفنانين العالميين بالفانوس السحرى.

كما أنشئت جماعة الصداقة المصرية الفرنسية برئاسة د. حسين فوزى وكيل وزارة الثقافة والأستاذ وقتئذ بجامعة الإسكندرية، وأقامت معارض لفنانى فرنسا والثغر، كما كانت تلقى محاضرات عن الموسيقى والفنون الجميلة.

**جمعيات أخرى:**

نشأت جماعة «مصر - أوروبا» سنة 1949 ، ونشطت فى المجالين الفنى والأدبى وأقامت معارض لفنانى الإسكندرية وهواة وطلبة المدارس.. كما أسهم المركز الثقافى للأدباء اليسوعيين فى تنشيط الحركة الفنية، كما ظهرت جمعية يونانية فنية تقيم معارض لفنانيها.

بعد إنشاء كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام 1957 التى تخرجت فيها أول دفعة عام 1962 ، أقام بعض خريجيها عدة جماعات فنية (مغلقة)، معظمهم من العاملين بالتدريس فيها - الجماعات المغلقة هى التى لا تسمح لأحد من الفنانين بالانضمام إليها بعد تأسيسها - وأهمها جماعة «الفن والإنسان» و«التجريبيين» و«جماعة التحول».. وسيأتى ذكرها فى باب الجماعات الفنية المغلقة.

**متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية**

بدأت قصة هذا المتحف عام 1904 عندما قبلت بلدية الإسكندرية مجموعة اللوحات التى أهداها أحد محبى الفنون بالإسكندرية وهو الألمانى «إدوار فريد هايم» وهى مكونة من 210 لوحات فنية وخمسمائة جنيه ذهب، وقد اشترط الواهب أن تقيم البلدية متحفا لعرضها وإن لم تتمكن فتعاد هذه المجموعة إلى متحف «دوسلدورف» بألمانيا موطنه الأصلى. فاستأجرت البلدية شقة بشارع فؤاد ثم انتقلت إلى أخرى تعرضت خلالها اللوحات للتلف نتيجة للإهمال وعدم فهم المسئولين عنها وطرق صيانتها وترميمها.

فى عام 1926 وهب مواطن سكندرى آخر هو «البارون شارل دى منشه» فيلا بمحرم بك لكى تكون مكتبة للبلدية ومتحفا للصور، وبدأ فى تنظيم مجموعات الصور، إلا أن الحرب سرعان ما قامت وأصيبت المبانى بإصابات مباشرة

فاضطرت البلدية إلى تخزينها ببدروم رطب، ورصدت البلدية اعتمادات كبيرة لتحويل هذه الفيلا إلى متحف.

فى عام 1945 وضع تصميم لمبانى مكتبة البلدية التى ازدادت مجموعتها فتقرر أن يكون المبنى الأصلى للمكتبة متحفا إلا أن الاختبارات الهندسية أثبتت عدم صلاحية المكان للإصلاح لكي يلائم وظيفة المتحف ، فوافق المجلس البلدى عام 1949 على إنشاء مبان جديدة تغير تصميمها للمرة الثانية حتى يكون متحفاً كبيراً.. وقبل التشطيبات النهائية سنة 1952 أمرت وزارة الشئون البلدية والقروية بإلغاء المشروع وتحويل المبنى إلى إدارة صحية.. فاستغاث محبو الفنون بالإسكندرية وأدت الصحافة الفنية ونقادها دورهما، حتى ألغى القرار، واستؤنف العمل فى المبانى التى أوقفت.. وقد كان للأستاذ الكبير. «حسين صبحى» راعى الحركة الفنية بالإسكندرية من الخمسينات حتى الثمانينات ومدير بلدية الإسكندرية وقتئذ ، موقفا مشرفا شارك فيه الناقد كمال الملاخ ومتذوق الفن «شارك زهار».. أدى إلى إنشاء هذا المتحف ومتابعة نشاطه.

إن دور كمال الملاخ معروف فى عمله الصحفى الذى دافع دائما فى جريدة الأهرام عن مصالح الفنون الجميلة فى وجه محاولات البيروقراطية الوظيفية تقطيع أوصالها... وفى مواجهة هجوم الداعين إلى كراهية الفن التشكيلى وهم للأسف كثيرون ويزدادون عددا هذه الأيام... فوقف مدافعاً ومتابعاً الصراع ضد اقتطاع متحف الفنون الجميلة وضد تحويله إلى مركز صحى.

أما شارل زهار فيحتاج موقفه إلى إشادة لأنه كان عاشقا للفن، وكان يشغل وظيفة رئيس مكتب مدير البلدية· حسين صبحى الذى تولى هذا المنصب بعد أن عمل مديراً للأمن بمديرية الجيزة.

طلب شارل زهار تعيين اثنين من صغار الموظفين لمعاونته فى تحقيق إقامة هذا المتحف فعمل معه عبد المنعم مختار وأحمد على، وكان للثانى نشاط صحفى إلى جانب وظيفته.

كان «زهار» يطلب من الأجانب المقيمين فى الإسكندرية إهداء بلدية الإسكندرية (المحافظة) لوحات فنية من مقتنياتهم كهدايا لتكون نواة للمتحف، وكانوا يستجيبون لهذا الطلب بحماس، وخصص شارل زهار بدروم مستشفى الرمد لاستقبال هذه الهدايا، وبعد أن تجمع عدد مناسب من اللوحات ألح فى إقامة متحف خاص لها كما عمل على اعتماد ميزانية من البلدية للاقتناء من الفنانين.

عندما بدأ بناء المتحف فى مكان قصر «البارون منشه» بمحرم بك نقل الأعمال المقتناة والمهداة إلى بلدية الإسكندرية من مخزنها فى بدروم مستشفى الرمد قبل أن يكتمل البناء... وبعد أن نجح حسين صبحى فى وقف محاولة وزارة الصحة الاستيلاء على المبنى تولى إدارة المتحف أستاذ تاريخ الفن حنا سميكة وهو ابن مرقص سميكة باشا مؤسس المتحف القبطى بالقاهرة.. أما شارل زهار فقد خرج فى التطهير عقب قيام الثورة، وسافر إلى فرنسا حيث نشر كتابا بالفرنسية عن الفنان السكندرى الإيطالى الأصل «أنريكو براندانى» الذى درس فنون الديكور والزخرفة بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وبعد نشر هذا الكتاب سافر «براندانى» إلى فرنسا وشق طريقه بين مشاهير الفنانين العالميين وعاش فى سويسرا ثم فى الولايات المتحدة وكان يتنقل بين البلاد الأوروبية بطائرته الخاصة.

افتتح المتحف فى 23 يوليو 1954 بمعرض لفنانى الإسكندرية، وفى العام التالى أقامت بلدية الإسكندرية بالمتحف معرضاً للبينالى الأول لدول حوض البحر الأبيض المتوسط، واشتركت فيه أسبانيا ويوغوسلافيا وإيطاليا وفرنسا واليونان وسوريا ولبنان، وافتتحه «جمال عبدالناصر» وسفراء الدول الأجنبية ، فكان مظاهرة فنية رائعة، كما أقيم عدد من المعارض لكبار الفنانين وحفلات موسيقية وألقيت محاضرات فنية... وفى 28 ديسمبر 1957 افتتح معرض البينالى الثانى واشتركت فيه يوغوسلافيا وأسبانيا وإيطاليا وسوريا ولبنان وتونس والمغرب واليونان ومصر.

رصدت البلدية عدة جوائز للفائزين بالإضافة إلى دبلومات فخرية وميداليات خاصة صممها المثال «جمال السجينى».

ولايزال معرض البينالى يقام كل عامين بانتظام وإن كان قد تغير موعده من السنوات الفردية إلى الزوجية عام 1967 بسبب حرب يونيو.

تولى إدارة متحف الفنون الجميلة «حنا سميكة» من 1954 حتى 1958 ثم الفنان الرائد محمد حسن حتى 1961، وتولى دارس الفن على خالد إدارة المتحف من بعده حتى وفاته.. ثم تولى الفنان محمد عويس هذا المنصب عندما كان عميدا لكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية لبضعة أشهر.. ثم تولى الفنان محيى الدين صالح هذا المنصب ثم الفنان عصمت داوستاشى ثم الفنان عبد الوهاب عبد المحسن.

يضم المتحف مجموعة «إدوار فريد هام» وتمثل مدارس أوروبية مختلفة من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين فى التصوير الزيتى والجرافيك، وبعض هذه الأعمال أصلية.

كما توجد مجموعة فريدة وهبها محمد محمود خليل للمتحف وهى من أعمال الفنانين الفرنسيين المستشرقين الذين زاروا مصر مع نابلوين وبعده، ثم مجموعة من أعمال محمود سعيد ومحمد ناجي وسيف وأدهم وانلي وكامل مصطفى باعتبارهم من رواد الحركة الفنية فى مصر الذين عاشوا فى الإسكندرية، ويضم أيضا مجموعة من اللوحات التى تمثل الفن المصرى الحديث والمعاصر التى كانت تخصص لها محافظة الإسكندرية ميزانية للاقتناء.

قام المتحف بنشاط فنى ملموس فى الإسكندرية وأوروبا مثل معرض فنانى الإسكندرية بأوديسا فى الاتحاد السوفيتى (مايو 1966) واشترك فيه حوالى 25 فنانا من فنانى الإسكندرية، ثم نقل إلى موسكو واستمر ثلاثة أشهر كما أقيم معرض آخر لفنانى الإسكندرية فى أسبانيا (مارس 1967) بمدريد ثم انتقل إلى غرناطة وبرشلونة واستمر ثلاثة أشهر نقل بعدها إلى باريس ، وكان يرافق هذه المعارض الفنان سيف وانلى مع مدير المتحف على خالد.

يستضيف المتحف من حين لآخر المعارض الخارجية كما يقيم المعارض المحلية لفنانى الإسكندرية بالإضافة إلى معارض فنانى القاهرة.

هذا بخلاف الأنشطة الثقافية مثل الحفلات الموسيقية والمحاضرات.

**كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية**

أنشئت فى صيف 1957 وفتحت أبوابها يوم ٥ أكتوبر لاستقبال 60 طالبا وطالبة فى السنة الإعدادية، وعين المثال - النوبى المولد - أحمد عثمان عميدا للكلية، وكان المزخرف حسين يوسف فوزى وكيلا لها، واتجهت الكلية نحو خلق فن سكندرى (مدرسة الإسكندرية) يسير على منوال ما لهذه المدينة العظيمة من روح فنية ظاهرة، تتجلى فى جوها وصفاء ألوانها ولباس أهلها، وصناعاتها الشعبية، وذلك من أجل متابعة نهضتها الفنية التى بدأت مع بداية القرن العشرين أو قبله بإنشاء المدرسة الإيطالية لتعليم الرسم والنحت (دانتى أليجيرى) ثم استديوهات الفنانين الأجانب القدامى وأساتذتها الرواد: محمد ناجى ومحمود سعيد والأخوين سيف وأدهم وانلى ومحمود موسى..

اتجهت الكلية إلى الاستفادة من خبرة الفنانين الأحرار المقيمين بها سواء كانوا يحملون مؤهلات فنية أو شهرة فنية أمثال سيف وأدهم وانلى ومحمود موسى ومحمد حسين هجرس ، وبهذا دخلت هيئة التدريس عناصر جديدة ونشطة ومرموقة فى الأوساط الفنية.

أما أساتذة الكلية عند إنشائها فكانوا فى التصوير: سيف الدين وانلى وإبراهيم أدهم وحامد ندا، وفى النحت: محمود موسى ومحمد حسين هجرس وحافظ فهمى والسيد مرسى صادق ، وأساتذة الحفر: عبد الله جوهر ومريم عبد العليم.

فى العام التالى لافتتاحها( 1958) بدأت أقسام السنة الأولى للتخصص فى الزخرفة والتصوير والحفر والنحت، وعين كامل مصطفى رئيسا لقسم التصوير وأسعد مظهر رئيسا لقسم الزخرفة وجمال السجينى رئيسا لقسم النحت وعبد الله جوهر رئيسا لقسم الحفر، كما أضيف للتدريس بالكلية محمد حامد عويس وزينب السجينى لقسم التصوير ، وأحمد عبد الوهاب للنحت وإسماعيل طه للزخرفة وإدريس فرج الله للحفر، وتضم الكلية ثلاثة مبان: المبنى الرئيسى بمحطة مظلوم بالرمل (محطة الفنون الجميلة) وبه مكتب العميد، ثم مبنى الكلية بمحطة جناكليس وبه قسم التصوير ثم مبنى الكلية بمحطة جليم ويضم قسم الحفر.

فى 1962 أنشئ قسم العمارة وفى 1967 عين يحيى حمودة رئيسا لقسم العمارة.

بعد إحالة الفنان أحمد عثمان أول عميد للكلية إلى التقاعد تولى هذا المنصب كامل مصطفى ومن بعده محمد حامد عويس ثم المهندس يحيى حمودة وانضمت إلى جامعة حلوان عام 1975 ، وانفصلت عن جامعة حلوان وضمت إلى جامعة الإسكندرية عام 1989.

أقام أحمد عثمان متحفا دائما بالكلية يضم نماذج نادرة من أعمال الفنانين المصريين وخاصة السكندريين افتتح عام 1960 ولكن هذا المتحف تم إلغاؤه وتم تخزين محتوياته لعدة سنوات عندما تولى يحيى حمودة منصب العمادة.

وقد انتخب الفنان إسماعيل طه نجم عميدا لها عام 1984 حتى 1993 ثم عطية حسين حتى 1999 ثم مجدى موسى حتى 2004 ثم د. محمد شاكر حتى 2007 ثم د. محمود عناية.

بلغ عدد خريجى الكلية خلال السنوات العشر الأولى: 75 مصوراً (رساماً) - 26 نحاتاً - 116 مزخرفاً - 48 حفاراً (جرافيك) - 16 مهندساً معمارياً.

كما توجد بالكلية مكتبة فنية تضم عدداً كبيراً من أمهات الكتب والمراجع كما تضم مكتبة موسيقية ، وبالكلية قسم حر ليلى يدرس به الفنانون الأحرار الرسم والنحت والزخرفة والحفر.

# مقدمة عامة فى الفنون الحديثة فى مصر (من الحملة الفرنسية وحتى نهاية القرن التاسع عشر- المستشرقون)

محمد عبد السلام عبد الصادق

## الخلفية التاريخية لحركة الاستشراق

يقصد بالاستشراق ذلك العلم الذى يركز على البحث والدراسة فى أى مجال يتعلق بالشرق (تركيا، بلاد الشام، ، مصر ، ومنطقة الشمال الأفريقى، شبه الجزيرة العربية، الهند والصين واليابان، وعموم آسيا) ، سواء كان هذا المجال اجتماعيا أو اقتصاديا أوسياسيا أو ثقافيا أو غير ذلك، والمستشرقون هم مجموعة الباحثين والفنانين الذين بدأ ظهورهم خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وارتبط إنتاجهم ببلاد الشرق، سواء عن طريق الالتقاء المباشر أوعن طريق البحث النظرى، واستمدوا من أشكال الحياة فى تلك المناطق الجديدة مادة لأدبهم وفنونهم البصرية، لاسيما وقد كانت حملة نابليون بونابرت Napoleon Bonaparte على الشرق فى 1798م قد فتحت أعين المتلقى الغربى على هذه المصادر الجديدة والغريبة على الثقافة الغربية.

ولا يعنى ذلك أنه لم يكن هناك استشراق قبل حملة بونابرت على مصر والشام، بل إن فكرة الاستشراق تعود إلى قرون سابقة على الحملة الفرنسية، الأمر الذى تجلى منذ القرن التاسع الميلادى، حينما لعبت مدينتا «بوردو ومارسيليا» دورا هاما فى العلاقات بين الشرق والغرب من خلال النشاط التجارى فى دخول الصناعات الفنية والحرف اليدوية من خزفيات وكاسيات وخشبيات وسجاد وحلى وغيرها جاءت من الشرق إلى أوروبا ، بالإضافة إلى تطبيع العلاقات الدبلوماسية بين هارون الرشيد وشارلمان Charles 1 ، والتى ساهمت إلى حد كبير فى ازدهار العلاقات بين فرنسا والشرق فتسللت القوالب الفنية الإسلامية من أشكال الأرابيسك والألوان المزركشة وكافة الفنون التطبيقية الأخرى إلى فن العمارة الأوروبية القوطية (فى مدن فرنسا الجنوبية وإيطاليا وصقلية).

وخلال انشغال فرنسا فى حرب الأعوام المائة تخلت فرنسا عن دورها فى الوساطة بين أوروبا والشرق لمصلحة بعض المدن الإيطالية (جنوه ، فينيسيا، بيزا) فظهرت الآثار الشرقية فى الفن الإيطالى، ومن ذلك لوحات المصور جنتيلى بيللينى Gentile Bellini عن السلطان العثمانى محمد الفاتح (لوحة رقم 1) ومدينة القسطنطينية بين عامى 1479و 1481م، وأعمال الفنان الإيطالى جيوتو Giotto الذى أدخل العنصر الشرقى الإسلامى فى تصاويره الجدارية العملاقة فى الكنائس والكاتدرائيات ، كما ظهرت أعمال دومينيكو جيرلندايو Domenico Ghirlandaio لعائلة الميدتشى ، مثل لوحة «الحكماء الثلاثة» والتى ألبس فيها شخصياته الأزياء الشرقية كما جاءت من بيزنطة بعد سقوط القسطنطينية فى أيدى العثمانيين عام 1453م، وتخيل مايكل أنجلو كارافادجيو Michelangelo Caravaggio شكل المسجد الأقصى فى لوحته «موعظة القديس ستيفان فى القدس» ولوحات أخرى كسا فيها شخوصه المتخيلة أزياء عربية، كما لا يمكن إغفال الدور الذى لعبه بعض الرحالة الإيطاليين، فعلى سبيل المثال ظهرت فى تلك الفترة نسخة فينيسية لكتاب رحلات ماركو بولو Marco Polo الشهير ، وحمل الكتاب وثائق مصورة كان مصدرها الوحيد هو الأشكال والمشاهد التركية.

وامتد أثر المدن الإيطالية لما بعد تلك الفترة، فاستمد بعض المصورين الفرنسيين الموضوعات الشرقية فى لوحاتهم من المشاهد التى رأوها فى بعض المدن الإيطالية. ففى عام 1620م على سبيل المثال زار المصور الفرنسى كاللو J. Callo مدينة فلورنسا ، وبقى بها أربعة أعوام يصور قصصا عن النبى سليمان، واستعمل نماذج شرقية وأزياء عربية استمدها من هيئة السفراء والتجار الأتراك، وغير ذلك من الأمثلة التى تشهد على الدور الذى لعبته إيطاليا فى حركة الاستشراق ونقلته إلى سائر المدن الأوروبية فى مراحل أسبق.

ولم يكن السبق الذى حازته إيطاليا منذ فترة عصر النهضة فى توطيد العلاقات مع مدن الشرق الإسلامى والتأثر بها وبفنونها نتيجة لحملات التبادل التجارى والثقافى، لم يكن ذلك السبق لينفى الدور الرئيسى لفرنسا وإنجلترا، فالحروب الصليبية التى أخرجت العديد من الدول الأوروبية من أزمانها الداخلية السياسية والاقتصادية (فرنسا فى المقام الأول) قد ساهمت إلى حد كبير فى

تشكيل السمات الأساسية للعلاقات البرجوازية فى إيطاليا ذاتها فى القرن الرابع عشر.

على أى حال فبحلول القرنين السادس عشر والسابع عشر سجلت فرنسا نجاحا كبيرا فى الحصول على امتيازات واسعة من خلال الإمبراطورية العثمانية، مما أعاد لها موقعها التجارى فى موانى البحر المتوسط ، وذلك بعد أن حصل الملك فرانسوا الأول Francois 1 عام 1531 م من السلطان العثمانى على حق السيطرة على التجارة فى حوض البحر المتوسط ، فانفتحت بذلك لفرنسا مدن، مثل القسطنطينية وبيروت ودمشق وصيدا والقدس والقاهرة أمام جموع التجار والمبعوثين الدبلوماسيين والعلماء، وكانت تلك الجموع كثيرا ما يرافقها الفنانون.

وقد ظلت الثقافة الفرنسية طوال هذين القرنين تشهد تعميقا للثقافة الشرقية فى الأدب والمسرح والفن التشكيلى والموسيقى وفى الفكر الاجتماعى والفلسفى، حتى تشكلت بحلول نهاية القرن الثامن عشر مجموعة الأفكار والقوالب والصور الفنية الاستشراقية، إذ أنشئت المكتبة الشرقية الملكية بإشراف الملك لويس الثالث عشر، وجاء من بعده الملك لويس الرابع عشر ليوليها اهتمامه، وأثراها بالمخطوطات والتحف والكتب والمنمنمات والنقود وشتى المنتجات الفنية والتى كونت أساسا للدراسات الشرقية فى فرنسافى أواسط القرن السابع عشر. كما ظهرت فى تلك الفترة مذكرات الرحالة والدبلوماسيين الفرنسيين مثل كتب ج . تافرنيه

J. Ta vernier وشاردان Chardin .

وخلال القرن الثامن عشر سيطر فن الروكوكو ذو النزعة الحسية - ضمن سيطرة الطبقة البرجوازية - على الفن الفرنسى، وغزت الأفكار والصور الشرقية المستلهمة من تركيا وإيران الأدب والقصة والشعر ، وكذلك انعكست الصور والأفكار فى فن التصوير الفرنسى من خلال صور الحريم والمشاهد الطبيعية فى تركيا والصور الشخصية لباشاوات وسلاطين وأمراء الشرق، وامتلأت الصالونات الفنية الرسمية منذ عام 1742م وحتى نهاية القرن الثامن عشر بالعديد من اللوحات والصور الشخصية الاستشراقية لفنانين ، أمثال: أميدى فان لووAmedee Van Loo وكارل فان لوو Carl Van Loo ، وبوشيه Boucher ، وليوتار J. E. Liotard ، وأنطوان دى فافراى Antoine de Favary فصوروا الحمامات التركية وجلسات شرب القهوة وهيئات السلاطنة والملوك فى تركيا وغيرها (لوحة رقم 2).

كان الانفتاح على الثقافات المغايرة والبعيدة زمانيا ومكانيا هو الظاهرة التى سادت الثقافة الفرنسية فى القرن الثامن عشر، وذلك على تنوع اتجاهاتها الفكرية والفنية، وكان التناقض بين الفكر الإقطاعى البرجوازى ومتطلبات الروحية التى نادى بها مفكرو التنوير دافعا جديدا ليصبح الشرق معينا متجددا لإشباع الثقافة الفرنسية ومتطلباتها المتناقضة.

ففى كتاب «الرسائل الفرنسية» الذى كرسه الفيلسوف الفرنسى مونتيسكيو Montesquieu لنقد الحكم الملكى الفرنسى لجأ المفكر التنويرى إلى التمثل بصورة الشرقى الفارسى لمخاطبة الشعب الفرنسى مناقشا إياه فى أوجه التقارب والتباعد بين نظامى الحكم فى فرنسا والشرق مؤكدا استبدادية الأول وظلمه ، كما كان مونتيسكيو أول من حاول تبرير تعدد الأديان رابطا إياها بتعدد الطبائع البشرية واختلافها وأثر البيئة على تكوين طباع المجتمع ، ومبررا بذلك ملائمة كل دين للمنطقة التى يسود فيها ، كما ألهم الفيلسوف الفرنسى جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau الرومانسيين بأفكاره حول ضرورة الهروب من المدينة والعودة إلى الطبيعة وبنظريته حول أثر المناخ فى الشرق على الأخلاق الإسلامية فى كتابه «إميل».

وبصرف النظر عن التناقض بين الفكر الرومانسى الفرنسى وفكر الإصلاحيين القائم على العقل وتمجيد القيم الكلاسيكية القديمة، وهى الأيديولوجية التى أرستها الثورة الفرنسية، لكن يمكن القول أن الرومانتيكيين هم أتباع للتنويريين فى كثير من الأفكار والقيم الأخلاقية والجمالية التى نادى بها مفكرون ، أمثال: مونتيسكيو وروسو وفولتير Voltaire، والأهم من ذلك أن من بين التنويريين من كسر - إلى حد ما - الحاجز الوضعى العدائى للإسلام فى وعى المجتمع الفرنسى، مما مهد الطريق بعد ذلك لنزوع فن المستشرقين الفرنسيين لكل ما هو إسلامى.

إلى جانب ذلك، فقد شهد الثلث الأخير من القرن الثامن عشر اكتشافات علمية لحضارات الشرق ساهمت فى تعميق الشكل والمضمون الشرقى فى أعمال المصورين الفرنسيين، ورغم أن تلك النزعة انحسرت فى الفترة التى أعقبت الثورة الفرنسية مباشرة تحت سطوة المبادىء

الكلاسيكية التى فرضها المصور دافيد J. L. Dabid إلا أن تطور علم الآثار نتيجة الاكتشافات والرحلات التى قام بها علماء وفنانون وهواة كان لها دور فى فرض الواقع الشرقى على الدراسات الأوروبية لاسيما فرنسا، من ذلك الرحلات المتتالية التى قام بها علماء ورحالة ، مثل: القس ريتشارد بوكوك Richard Bocock ، ودالتون Dalton وغيرهما بصحبة فنانين كانت مهمتهم تصوير وتسجيل معالم الأطلال والمعابد والصروح الشرقية بدءا من الحضارات القديمة الفرعونية والفارسية والإغريقية، فظهرت فى أوروبا منذ عام ١٧٥٠م كتب الرحلات المصورة التى قدمت صورا متنوعة للحضارات الشرقية، وظهرت العناصر المعمارية الشرقية، مثل :المسلات والأهرامات وتماثيل الآلهة الشرقية القديمة.

كذلك شهدت تلك الفترة نتائج ترجمات معظم الكتب المقدسة فى الديانات الشرقية، وكذلك نتائج رحلات سافارى C. F. Volney الاكتشافية بشكل خاص ومعاينتهما للواقع المصرى المعاصر آنذاك، وتقديمهما صورا عن المجتمع الشرقى هيأت لحملة بونابرت على مصر، وكانت تلك الرحلات وراء إصدار قرار رسمى بإنشاء معهد الدراسات الشرقية فى فرنسا عام 1795م ، وبذلك دخل الاستشراق حيز الاعتراف الرسمى كجزء علمى من منظومة الفكر الفرنسى بعد أن ظلت الافتراءات التى جاءت فى مؤلفات بعض الكتاب، أمثال: الشاعر دانتى Dante وخيالات ألف ليلة وليلة(1) وقصص العهدين القديم والجديد هى كل المصادر المتوفرة أمام المتلقى الغربى عن بلاد الشرق وأشكال الحياة فيها.

ولقد كانت هذه الدراسات المتواترة عن الشرق من الأهمية، وذلك مع احتدام الصراع بين بريطانيا وفرنسا على احتلال المراكز التجارية فى منطقتى الشرق الأوسط والشرق الأقصى، ولذلك فإن أعمالا كثيرة من تلك التى دارت حول الشرق، لاسيما تلك التى استمدت مادتها من المواجهة المباشرة مع الشرق، كرست لخدمة نظريات السياسيين الفرنسيين حول ضرورة ومدى إمكانية إخضاع الشرق والاستفادة من ثرواته.

وبعد سقوط بونابرت وانفتاح فرنسا على الدول الأوروبية بعد فترة الانغلاق التى فرضتها ظروف الحروب والصراعات، ارتحل الأديب والزعيم السياسى شاتوبريان Chateaubriand إلى إنجلترا (وكان من المعارضين للثورة الفرنسية) وكذلك ارتحلت مدام دى ستايل Mme de Style إلى ألمانيا ،مما شكل جسراً للتواصل الثقافى وتأثر فرنسا بالفكر الرومانسى الألمانى والإنجليزى.

وفى عهد الإصلاحات بين عامى 1815 ، 1830 م تسنت الفرصة للمثقف الفرنسى للإطلاع على نتاج فنانى الرومانتيكية فى إنجلترا وألمانيا بفضل أعمال رواد الأدب الرومانتيكى ، مثل الشاعرين الإنجليزيين: بيرسى بيش شيلى Persy Bysshe Shelley وجورج جوردون بايرون George Gordon Byron وغيرهما ، ولقد كانت أعمال بايرون بشكل خاص تلقى رواجا فى فرنسا لقربها من الروح الفرنسية المستمدة من الثورة، كما أن موته فى أثناء حرب استقلال اليونان جعل من سيرته مصدر إلهام قوى للمصورين الفرنسيين ، لاسيما المصور إيوجين ديلاكروا Eugene Delaroix (1798 ـ 1863م) الذى تعد رحلته إلى الشمال الأفريقى (المغرب والجزائر) فى عام 1832م بمثابة فتح جديد للمدرسة الرومانتيكية بشكل خاص، وللتصوير الأوروبى بأكمله بشكل عام .

كما سجلت تلك الفترة وضعا تاريخيا هاما فيما يتصل بعلاقة فرنسا بالشرق الإسلامى، وذلك حين احتلت فرنسا الجزائر فى عام 1830م ، وذلك فى محاولة من ملك فرنسا أن يصرف أنظار الرأى العام فى بلاده عن الأزمة الاقتصادية والسياسية المتنامية فى داخل فرنسا، ورغم ذلك فلم تكن منطقة الشمال الإفريقى مصدر وحى وإلهام لموضوعات جديدة للمصورين الفرنسيين فى بداية الأمر، إذ كان قد رافق الجيش الفرنسى مجموعة من الفنانين التسجيليين ذوى الإمكانيات المتواضعة ، فانحصر الإنتاج المبكر لهذه المرحلة فى الأعمال التى تسجل المعارك الحربية وأشكال مقاومة الاستعمار والتفوق الفرنسى فى الأقاليم المستعمرة، فظهرت أعمال مثل «انتصار دوق دومال على الأمير عبد القادر» لهوراس فيرنيه Horace Vernet عام 1845 م (لوحة رقم 3) أو لوحة «خليفة قسطنطينية برفقة حاشيته» (وكان مواليا للقوات الاستعمارية الفرنسية) لثيودورشاسيريو Theodore Chaserieu فى نفس العام (لوحة رقم 4)

ويمكن القول بأن التصوير الفرنسى لم يعرف استقلالا فنيا بالمفهوم الريادى والإبداعى إلا مع بداية الثلاثينيات ، وذلك بعد أن ظل على مدار قرون عديدة أسير المدرسة الإيطالية الكلاسيكية، ولكن مع فتح أبواب جديدة لمصادر

الإبداع وما أحدثته الوقائع التاريخية والسياسية بالمجتمع الفرنسى منذ عهد الثورة ـ وما استتبع ذلك من تأميم المتاحف والمعارض والمعاهد الفنية ـ وحتى الوجود الفرنسى فى شمال أفريقيا ، كان لكل ذلك أثره فى تغيير البنية الاجتماعية والثقافية فى المجتمع الفرنسي، مما كان حافزا قويا لفن التصوير الفرنسي، ليستقل بأنواعه وموضوعاته، وليتقدم غيره من المدارس الأوروبية الاستشراقية.

وبحلول الأربعينيات من القرن التاسع عشر كان الانقلاب الصناعى الذى ساد أوروبا قد شكل ذوقا جديدا للمجتمع الأوروبي، ووجب على الفنانين والأدباء فى تلك الفترة أن يتجهوا إلى إرضاء الذوق الجديد، ففى الأعوام بين 1836 و 1841 م ظهرت للجمهور الفرنسى أعمال لشامبليون Jean Francois Champollion مثل «القواعد المصرية» و«قاموس اللغة المصرية القديمة» و«ملاحظات حول آثار مصر والنوبة» ، وفى عام 1842م قامت الحكومة الفرنسية بتجهيز أكبر بعثة علمية إلى مصر بإشراف دو ليسبس F. de Lesseps ، حيث جرت لأول مرة بعد حملة بونابرت عملية رصد ودراسة شاملة لوادى النيل، وقد تم اكتشاف آثار عديدة للممالك القديمة، وبعد مضى عام بدأت أعمال التنقيب عن آثار بلاد ما بين النهرين ، وتم العثور على عدة قصور مرتبطة بفترة العبرانيين.

واستمرت بعثات الرحالة الفرنسيين فى التدفق على بلاد الشرق فزار ثيوفيل جوتييهTheophile Gautier اسطنبول ومصر فى عام 1845م وكذلك الجزائر، وزار نرسيس بيرشير N. Berchere مصر وآسيا الوسطى، أما ليون بيللى L. Belly وهنرى رينو Henri Renault فقد زارا الجزائر ، وزار كل من ألكسندر بيدا Alexandre Bida وجيرار دو نرفال G. de Nerval مصر ، وعاد بريس دافين Brice Davin إلى باريس بعد رحلة مطولة فى مصر محملا بمجموعة من الآثار والتحف الفنية الشرقية ، ويقال إنها كانت حصيلة الغرفة الملكية الخاصة بأسرة الفرعون تحتمس الثالث بأكملها، وعدد هائل من اللوحات والرسوم المنفذة والمنسوجة من نقوش تلك الغرفة، وبدأ الاستشراق بوصفه عملية إبداعية مجردة ينفصل ـ لبعض الشيء ـ عن وظيفته التسجيلية الاستعمارية ، فبدأت تظهر أعمال لشاسيريو وايوجين فرومانتان Eguene Fromentin وجيروم Jean Leon Gerom تستمد موضوعاتها من الواقع البصرى المعاش فى مشاهد القوافل العربية والأسواق والمشاهد الطبيعية عند الأنهار ، وكذلك مشاهد الصيد فى الصحراء وحفلات الرقص والزفاف والمبارزة بين الفرسان، وكانت مثل هذه الموضوعات ترضى بشكل ما المجتمع الأوروبى الذى أصابه الانقلاب الصناعى بنزعة نحو ما هو روحى وفطرى، ومن جديد وجد كل من المتلقى والفنان على حد سواء فى الشرق ماكان يبحث عنه.

أما على الجانب البريطانى فيمكن القول أن بريطانيا حتى القرن التاسع عشر لم تكن قد ربحت استقرارا فعالا، فى منطقة الشرق الأوسط ، سواء على المستوى العسكرى أو المستوى السياسى ، وذلك على الرغم من الانتصارات التى حققتها بريطانيا على بونابرت فى الشرق، وحتى التحالف البريطانى العثمانى فى عام 1840م ضد سياسة محمد على التوسعية لم يؤت ثماره المرجوة من قبل السياسة البريطانية، واقتصر إنتاج فنانى بريطانيا فيما يختص بالشرق على بعض اللوحات التى تصور القادة والجنود البريطانيين وسط أملاك مستعمراتهم فى الهند، وذلك بناء على تكليفات خاصة من قبل هؤلاء العسكريين، وكان تلك اللوحات تلعب دور البطاقات التذكارية من خلال إرسالها إلى أهل الجنود فى الوطن.

فقط، ومع إكمال مشروع قناة السويس فى عام 1869م، أصبحت الهيمنة البريطانية على مستعمراتها الشرقية فى الهند فى مأمن، ثم ترسخ الحضورالبريطانى فى الشرق بحلول عام 1872م ، حينما أصبحت مصر مستعمرة غير رسمية لبريطانيا ، وذلك إلى جانب تولى مسئولية إدارة قناة السويس من قبل بريطانيا والذى استتبع وجود منشآت سكنية وإدارية ومكاتب للملاحة أتاح الفرصة أمام الجالية البريطانية من تجار ومهندسين وباحثين للانتقال بين أكبر المدن والأقاليم الشرقية، فظهرت جهود جيوفانى باتيستا بيلزونى Giovanni Battista Belzoni فى جلب نماذج من النحت المصرى إلى إنجلترا وعرضها فى لندن، وبين عامى 1825 و 1835م قام العالم والفنان إدوارد لين بزيارتين لمصر أنجز خلال الزيارة الأولى كتابه عن لغة وآداب وآثار القاهرة وضواحيها ، وضمن ما جمعه من معلومات فى كتاب حمل عنوان «وصف مصر»

Description of Egypt (2) ثم أنجز خلال زيارته الثانية كتاب Manners and Customs of Modern Egyptians (3)، كذلك ظهرت دراسات عالم المصريات هنرى سالت Henry Salt والأعمال التصويرية لويليام بارتليت William Bartlett .

كانت هناك عدة عوامل أثرت فى أعمال فنانى الاستشراق البريطانى وهى · الارتحال إلى إسبانيا ، عمليات المسح الطبوغرافى ، الاستشراق الفرنسى، العامل الدينى، وكل من هذه العوامل سيتم تناوله فيما يلى بشىء من الإيضاح.

كانت إسبانيا تمثل أرضا خصبة وهامة للاستشراق بالنسبة لمصورين من أمثال دافيد روبرتس David Roberts ودافيد ويلكى David Wilkie وجون فريدريك لويس John Frederick Lewis ، فقد رأوا فيها وطنا ثانيا للثقافة الإسلامية، ولكنه وطن يدخل فى نطاق البيئة الأوروبية مما كان يوفر حضورا آمنا ومستقرا للمستشرق، كما كانت أطلال العمارة المغربية فى إسبانيا مصدر إلهام لكل من ويلكى وروبرتس بشكل خاص، وقد زار كلا الفنانين إسبانيا والشمال الأفريقى، واستطاعا من خلال تلك الرحلات أن يقتربا - ولو بشكل قليل وغير متعمق - من الآثار الإسلامية.

وفيما يختص بعمليات المسح الطبوغرافى فقد لجأت بعض دور النشر فى إنتاج كتب الرحلات إلى بعض الفنانين للارتحال إلى بعض البلدان الشرقية وإنتاج عدد من الرسوم واللوحات والدراسات كأشكال إيضاحية عن الأراضى المقدسة تتضمن فى تلك الكتب الأماكن ومظاهر الحياة فى تلك البلاد، ومن أمثلة ذلك تلك الرحلة التى قام بها ويليام بارتليت فى عام 1834م إلى الأراضى المقدسة، وأنجز خلالها عددا من الدراسات الطبوغرافية بالألوان المائية والطباعة إلا أن أعماله صنفت فى ذلك الوقت فى إطار الأعمال السيئة والتراكيب التافهة، المبتذلة، تنقصها الدقة فى تسجيل أشكال العمارة والنصب التذكارية، ولم يكن بارتليت بمفرده يمثل هذه الفترة من الاستشراق البريطانى ، بل كان هناك أيضا توماس ألوم Thomas Allom والذى كان - مثل بارتليت - مكلفا من قبل دور النشر لنفس الغرض.

أما بالنسبة للفن الفرنسى فقد مثل عاملا مؤثرا على أكثر من مستشرق بريطانى، وعلى رأس هؤلاء جون فريدريك لويس الذى انبهر برحلة ديلاكروا ، وتعرف على أعمال ذلك الفنان الفرنسى لاسيما لوحة نساء الجزائر (لوحة رقم 5)، كذلك كان ويليام هولمان هنت William Holman Hunt متأثرا بلوحات هوراس فيرنيه الدينية، أما روبرتس فكثيرا ما وقف أعماله لمنافسة المطبوعات الأثرية للفنان الفرنسى ليون ديلابورد Leon de Labord وكذلك لمنافسة كتاب «وصف مصر».

كما كان الطابع الدينى لبريطانيا فى منتصف القرن التاسع عشر جزءاً هاما من نسيج الارتحال إلى الشرق وأعمال المستشرقين ، إذ إن ارتحال ويلكى وهنت وروبرتس إلى الشرق كان يقف وراءه رغبتهم فى الاتصال بالأماكن المقدسة ، وتصوير الموضوعات الدينية، كما أن الجمهور الإنجليزى فى منتصف القرن التاسع عشر كان فى حاجة ماسة لخلق شىء من الفن الدينى يتماشى مع العقيدة البروتستانتية ويغير من طبيعة كنائس إنجلترا الصارمة المقفرة من الأعمال الفنية، وفى نفس الوقت ينأى بالفن عن النماذج الكلاسيكية التى هى ذات أصول وثنية، ورغم ذلك تملأ الكنائس الكاثوليكية، لذا فقد كان فى استلهام المشاهد العربية والشرقية فى الأماكن المقدسة والتعبير بها عن قصص العهدين القديم والجديد ما يلبى تلك الرغبة ، فظهرت أعمال فيرنيه «قميص يوسف» عام 1853م (لوحة رقم 6) وكان ذلك مصاحبا لظهور علم جديد على يد إدوارد روبنسون Edward Robinson فى عام 1838م وهو التحقيق النقدى للنصوص المقدسة، فلقد كان منتصف القرن فترة سريان متصل لعلم الآثار الإنجيلية، ذلك العلم الذى نبه إلى أن المسيحية خرجت من الشرق ، وأصبح الوقوف على حقيقة الإنسان المسيحى فى المشاهد الطبيعية للوقائع الإنجيلية هو النقطة التى تثير اهتمام الكثيرين من الحجاج الأوروبيين.

من كل ما تقدم يمكن الوقوف على الدوافع الرئيسية التى كانت وراء اتجاه فنانى أوروبا إلى الشرق ، وإنتاج الأعمال الاستشراقية سواء كان مصدرها مستمدا من الشرق بشكل مباشر، أو من خلال أعمال وأفكار مسبقة، وفى كلتا الحالتين كانت الحاجة الملحة للمجتمع الأوروبى لإنتاج فن خاص بأذواقهم وثقافاتهم وعقائدهم وراء انطلاق حركة الاستشراق على نحو واسع خلال القرن التاسع عشر.

**الحملة الفرنسية والاستشراق**

رغم أن عمر الحملة الفرنسية على مصر والشام لم يتجاوز ثلاث سنوات، ولم يستطع بونابرت خلالها أن يحقق أيا من أهدافه العسكرية والسياسية، فقد تجاوز دور الحملة الفرنسية كونها أعادت فرنسا إلى سابق مكانتها كوسيط هام ورئيسى بين عالمى الشرق والغرب، كما ترجع أهمية الحملة إلى كونها قدمت فتحا جديدا من العلاقات، يقوم على الدراسة المنهجية الأكاديمية للشرق، وذلك من خلال عملين موسوعيين أنجزهما مجموعة من العلماء والفنانين والطبوغرافيين الذين صحبهم بونابرت معه فى حملته، بالإضافة إلى الإنجاز الهام لعلماء الحملة وهو ترجمة رموز حجر رشيد والذى كان بداية لكشف كثير من أسرار الحضارة المصرية القديمة من خلال ترجمة النصوص الهيروغليفية.

فخلال ثلاثة أعوام هى عمر الحملة الفرنسية على مصر دأب الفنان دومينيك فيفان دينون Dominique- Vevant Denon والذى أتيحت له فرصة مرافقة نابليون فى حملته على الشرق - على نقل ما يراه فى شمال مصر وجنوبها . وأتاح له تحركه مع فرق الجيش الفرنسى، ورغم ما وجده من صعوبة فى الاستقرار، فرصة جيدة لإنجاز عمله، وحقا أحرز كتابة كتاب «رحلة إلى شمال وصعيد مصر» Voyage dans la Basse et la† Haute Egypte » نجاحا كبيرا حينما ظهر لأول مرة فى عام 1802 م متضمنا أطلسا شاملا لرسومه المنفذة بطريقة الحفر (لوحة رقم 7) و(لوحة رقم 8) لاسيما حينما ترجم الكتاب إلى الإنجليزية ثم الألمانية والإيطالية، وتجاوزت شهرته أعمال أسلافه فى هذا المضمار: لما تميز به من الدقة فى السرد والوصف.

وإن كان فولنى قد سبق دينون فى تلك التجربة حين ألف كتابه Voyage en Syrie et en Egypte عام 1787م ، إلا أن دينون ضمن كتابه مجموعة كبيرة من الصور الشخصية والتى كان قد أهملها - لبعض الشىء - فولنى ومصورون آخرون، وأكد دينون عزمه على جعل هذه الرسوم بمثابة وثيقة علمية، أومرجعا حين يرفق بكل صورة بيانا يوضح هوية صاحبها ومهنته ، وأحيانا شكل ملابسه (لوحة رقم 9) و(لوحة رقم 10).

أما العمل الموسوعى «وصف مصر» Description de l' Egypte فقد بدأ ظهوره فى عام ١٩٠٨ فى أحد عشر مجلدا، وتكمن أهمية هذا العمل إلى كونه يمثل البداية الحقيقية فى حركة الاستشراق لنقل وإتاحة الشرق بصورة منهجية أمام الدارسين والباحثين الأوروبيين . وحتى أمام المتلقى العادى، بعد أن ظلت صورة الشرق - ولأزمان طويلة - مرتهنة بالغموض والافتراءات التى نسجها خيال بعض الكتاب الغربيين، كما أن النص الأدبى لكتاب «وصف مصر» تجاوز المستوى الذى بلغه دينون والذى كان ينوى أن يسوق ملاحظاته النقدية الشخصية عن الآثار ومناقشة ما جاء به الرحالة من قبل.

إلى جانب ما أنجزته الحملة الفرنسية على المستوى العلمى، فقد كان للحملة أثر فى تغيير مفردات اللوحة المصورة فى فرنسا، فقد ظهرت خلال الحملة الفرنسية سلسلة من أعمال المصورين الفرنسيين كان الغرض منها فى المقام الأول تمجيد شخص نابليون بونابرت، وفتوحاته العسكرية ، ومعاركه التى خاضها فى مصر والشام، وامتلأت هذه اللوحات بمشاهد الأهرام والقلاع المصرية، وساحة المسجد الأزهر، وخليج أبى قير بالإسكندرية، وذلك إلى جانب شخصيات المماليك والأتراك وعامة الشعب المصرى فى ثوراتهم وحروبهم ضد الغزاة الفرنسيين، وكان من أهم الأعمال التى ظهرت فى هذا السياق لوحة ليون كونييه Leon Cogniet عام 1830 - 1835 م «الحملة الفرنسية تحت قيادة بونابرت» (لوحة رقم 11) لتوضع فى قاعة المخطوطات اليونانية بمتحف اللوفر ، ولوحة هنرى ليوبولد Henry Leopold «بونابرت فى الجامع الأزهر بالقاهرة» عام 1890 م (لوحة وقم 12)،

ولوحة «ثورة القاهرة» عام 1810م (لوحة رقم 13) للفنان آن - لوى جيروديه - تيريوسون Anne Louis Giro- det- Trioson ، ولوحة «بونابرت يعفو عن الثوار فى القاهرة عام 1806م (لوحة رقم 14) للفنان بيير نارسيس جويرين Pierre Narcisse Guerin ، وكذلك لوحات «بونابرت يزور مرضى الطاعون فى يافا» عام 1799م (لوحة رقم 15) و«معركة الناصرة » عام 1801م (لوحة رقم 16)، و«معركة أبى قير» عام 1799 ، وكلها من إنتاج الفنان أنطوان جان جرو Antoine Jean Gros الذى كان أكثر المصورين افتتانا بشخص بونابرت وحروبه فى ذلك العصر.

ورغم أن كل الأعمال الفنية الاستشراقية فى ذلك الوقت لم تكن نتاج مواجهة حقيقية للفنان المستشرق مع الشرق،

بل تم إنجازها بناء على تكليفات رسمية من الحكومة الفرنسية بقيادة بونابرت، حددت موضوعها وعناصرها مسبقا، وفرضتها على الفنان فرضا لكسب ود السلطة، رغم كل ذلك فقد كانت هذه الأعمال تمثل فتحا جديدا فى الحركة الفنية الأوروبية ، وباعثا أساسيا على ما سيأتى لاحقا من ارتحال فنانى الغرب إلى مصر خاصة، وبلاد الشرق بشكل عام، لتتجسد حركة الاستشراق على نحو أعمق، وأكثر منهجية.

ولم يقف الأثر الفنى الذى تركته الحملة فى الفن الفرنسى، والأوروبى فيما بعد ، عند هذا الحد بل كان ظهور «وصف مصر » وراء انتشار موجة من الولوع بكل ما هو مصرى، لاسيما ما يتعلق بالحضارة المصرية القديمة، وذلك فيما عرف باسم «التمصر» أو Egypto-mania فانشيء جناح للمصريات فى متحف اللوفر، وامتلأت القصور والمنازل الفرنسية بأشكال الأثاث والتحف المستلهمة من الفن المصرى القديم، وافتتحت المعارض العامة و الخاصة أما جمهور المشاهدين فى فرنسا لمشاهدة الآثار المصرية التى جلبتها الحملة إلى فرنسا. وجملة القول أن الهوس بكل ما هو مصرى سيطر على المشاهد الفرنسى والأوروبى فيما بعد بشكل لم يكن معهودا من قبل.

**الاستشراق منذ عهد محمد على**

بالرغم مما جسدته الحملة الفرنسية على مصر من معانٍ سلبية ترتبط بفكرة الاستعمار واستغلال ثروات الشعوب الأخرى وقهرها، فقد كانت ـ رغم كل ذلك ـ حافزا قويا أمام الشعب المصرى ليدخل مرحلة جديدة من التوجه الاجتماعى والثقافى والذى ارتبط بمناخ الانفتاح على العالم الأوروبى: إذ استشعر الوعى المصرى مدى عجز تلك القوى التى تحكمه من المماليك والأتراك أمام مدافع الفرنسيين وبنادقهم ، الأمر الذى أدى إلى اندحار المماليك والعثمانيين سريعا أمام القوة الأوروبية الوافدة، ولأول مرة تنفتح أعين المصريين البسطاء على باحثين وفنانين جاءوا ينقبون أسرار حضارات الماضى، مزودين بمجمع علمى كامل. لقد عرف الشعب المصرى أن هناك فى أوروبا حضارة فاقت حضارته وحضارة حكامه، الذى نتج عنه بدايات النزوع إلى الغرب ، موطن الثقافات المتمدنة، والإنجازات الحضارية المتقدمة.

على الجانب الآخر فقد سعت فرنسا لتعزيز مركزها فى مصر بسرعة كبيرة عقب انسحاب الحملة ، فقد أعادوا تأكيد الاتفاقيات السابقة والتى كان أولها الامتيازات وتم تعيين ماتيو ديلسبس Mathieu de Lesseps قنصلا فى القاهرة، وبرناردينو دروفيتى Bernardino Dro-vetti مساعدا له فى الإسكندرية، وفى وسط بيئة تسودها الفوضى التى تولدت عن صراع المماليك مع العثمانيين للسيطرة على البلاد استطاع محمد على بلوغ الحكم وسط تشجيع من الحكومة الفرنسية متمثلا فى القنصل ومساعده، وحينما غادر ديلسبس مصر عام 1804م مخلفا منصبه إلى دروفيتى كان محمد على قد أصبح بالفعل صديقا لفرنسا. فقد عرف ممثلو نابليون كيف يكسبون ثقته، ويقدمون له المشورة ويساعدونه فى حدود إمكانياتهم.

وجاءت سياسة محمد على الانفتاحية لتمثل نقطة الانطلاق فى استراتيجية الاقتراب من الغرب والاحتذاء به، فلقد سعى محمد على ليجعل من مصر دولة تقف على قدم المساواة مع دول أوروبا فى كافة المجالات، وكان هذا يحقق جزءا من طموحه السياسى والتوسعى، إذ إن ذلك سيضمن له جيشا قويا يرسخ حكمه من ناحية ومن ناحية أخرى فقد ضمن بسياسته الانفتاحية كسب ود بعض الدول الأوروبية.

واستطاع محمد على من خلال الخبراء الذين استوفدهم من فرنسا بشكل خاص النهوض بمصر فى مجالات متعددة، فاستقدم من ليون الضابط الفرنسى جوزيف ـ أنثيلم سيف Joseph - Anthelme Seve فى عام 1819 م ، وأوكل إليه تكوين فيالق جديدة فى الجيش المصرى، كما استدعى من مارسيليا طبيبا يدعى أنطوان بارتليمى كلوت Antoine Barthelemy Clot لكى ينشيء مستشفى عسكرية فى أبى زعبل مصحوبا بمدرسة فى الطب ، كما شيد محمد على الصناعات الوطنية التى ارتبطت بها أسماء الخبراء الفرنسيين مثل المهندس والجغرافى لوى لينان دى بلفون Louis Linant de Bellefonds ، والمعمارى باسكال كوست Pascal Coste ، وكذلك مهندس الميكانيكا والمخترع لوى ـ ألكسيس جوميل Louis - Alexis Jumel الذى تولى إنشاء مصنع نسيج فى بولاق.

ومع كل ذلك كان محمد على يستشعر حاجته إلى مجموعة من الموظفين الذين يمكنهم التآلف مع دولته

الحديثة ، والواقع أن التعليم فى مصر فى بداية القرن التاسع عشر كان قد بلغ أدنى مستوياته فيما يتعلق باستيعاب العلوم الدنيوية ، مثل الرياضيات والطب والجغرافيا وغيرها، وهكذا فقد فرضت فكرة إرسال بعثات دراسية إلى أوروبا نفسها بشكل يتوازى مع استخدام المعلمين الأوروبيين فى مصر، وكانت إيطاليا فى البداية هى وجهة تلك البعثات، لما لها من علاقات تجارية قديمة مع مصر، إلا أن الأمر لم يلبث أن تبدل بإيعاز من قنصل فرنسا ليقوم محمد على بعد ذلك بتغيير وجهة البعثات لتصبح - بشكل أساسى - إلى فرنسا، وكان من بين هواء المصريين الذين نالوا حظوة الذهاب إلى فرنسا رفاعة الطهطاوى، والذى أصبح الشخصية الرئيسية فى نهضة مصر الثقافية فيما بعد.

فى فرنسا تفتحت عين الطهطاوى على موجة الولع بـ «المصريات» التى انتقلت مع عودة الحملة الفرنسية فى كتاب دينون، وموسوعة «وصف مصر» ، إلى جانب الآثار الفرعونية التى استولى عليها بونابرت ونقلها إلى بلاده، ثم الحدث الأهم على الإطلاق فى هذا الصدد، وهو كشف شامبليون لرموز اللغة الهيروغليفية.

كانت تلك الموجة قد تفشت بين أفراد الطبقة البرجوازية الفرنسية فى بداية القرن التاسع عشر، الأمر الذى ترتب عليه أن امتلأت البيوت والقصور فى فرنسا بقطع الأثاث الفرنسية التى تحمل غطاء رأس فرعونى ، ولم يلبث الأمر أن تطور لتصبح هناك قطع كاملة من الأثاث منفذة على شكل فرعونى، وغذا كل ذلك الخيال الفرنسى، واستحدث ميولا واهتمامات ، ومن ذلك آن كان هناك عامل شاب من مارسيليا يدعى جان جاك ريفو يقوم فى ورش باريسية يقوم بحفر أبى الهول بهيئة مجنحة وكان يردد· سأكون فى حالة أفضل لو عرفت هذا الطراز الجديد فى موطنه الأصلى.

وقد استتبع ذلك صعود موجة موازية من الأعمال الأدبية والفنية التى ركزت على الاستلهام من الحضارة الفرعونية. مثل أشعار جوتييه ولوحات لورنس ألما تاديما Lawrence Alma Tadema (لوحة رقم 17) و(لوحة رقم 18) وإدوارد فرانسوا بيكو Edward Francois Bacon وغيرهم، ولم يلبث هذا الولع بالمصريات إلى أن انتقل إلى أوروبا كلها، حتى كان الحدث الأشهر فى تاريخ العلاقات الدبلوماسية بين مصر وفرنسا حين أهدى محمد على لملك فرنسا شارل العاشر Charles X إحدى المسلتين المنتصبتين أمام مدخل معبد الأقصر ، وفى الثالث والعشرين من ديسمبر عام 1833م وصلت السفينة التى تنقل المسلة إلى باريس ، ليستلزم انتصابها أمام الجمهور ثلاثة أعوام أخرى، فى ميدان الكونكورد وسط مظاهر احتفالية غيرمسبوقة فى فرنسا.

لكل تلك المظاهر وأشكال الانفتاح التى ميزت فترة حكم محمد على افتتن كثير من المصورين الأوروبيين بشخص محمد على، مما دفع بعضهم إلى زيارة مصر، وراحوا ينفذون له العديد من الصورالشخصية ، فصوره المصور الأسكتلندى دافيد ويلكى عام 1841م فى ديوانه الخاص، جالسا على مقعد له طراز غربى (لوحة رقم ١٩) كما صوره دافيد روبرتس أثناء رحلته إلى مصر (لوحة رقم 20) أماهوراس فيرنيه فقد عرض فى صالون عام 1819 م لوحته «مذبحة المماليك فى قلعة القاهرة» (لوحة رقم 21) ، حيث تطالعنا شخصية محمد على بتلك النظرية الرهيبة لحاكم أصدر حكما بالإبادة الجماعية لمجموعة من الفرسان فى حين يجلس هو مدخنا نارجيلته وكأن الأمر لا يعنيه ، أوكأن فى ذلك المشهد الدموى ما يمتعه ويشبع رغبة دفينة داخله. ليعيد إلى الأذهان صورة ساردانابالوس التى استدعاها بايرون من قلب حضارة شرقية بائدة (الآشورية) وأبدع ديلاكروا فى تجسيدها عام 1827م (لوحة رقم22).

ففى تكوين فيرنيه تظهر شخصية محمد على فى جانب اللوحة يراقب مشهد الفتل عن بعد، تماما كما يبدو ساردانابالوس فيعمل ديلاكروا فى معزل عن جو الاضطراب الشهوانى، الدموى الذى يحيط به ، يجلس جلسة متأملة وكأنه مفكر أو حكيم، وهو ما يحقق بشكل تام الدافع السادى لدى الملك الشرقى عند ديلاكروا، فى حين نرى ملامح محمد على فى عمل فيرنيه وقد نطقت بالصرامة والقسوة وانفصال الشخصيتين الرئيسيتين فى كلا العملين يسجل استراتيجية متبعة فى تصوير الحاكم الشرقى بشكل عام، وهذه الاستراتيجية مصدرها أفكار تقليدية عن حكم الأقلية فى مجتمعات الشرق الأدنى.

ولقد ظلت واقعة قتل المماليك حائلا دون تغير نظرة الغرب لصورة الحاكم الشرقى، غير أن انفتاح محمد على المبالغ فيه تجاه زواره وأصدقائه الأوروبيين ومعاملته الدمثة لهم ساهم - وإن كان بصعوبة - فى تغيير تلك النظرة.

وتعاقب خلفاء محمد على باشا على الحكم، وتفاوتت

إنجازاتهم النهضوية دون أن تترك أثرا ملموسا مثل الذى تركه محمد على، حتى جاءت فترة حكم إسماعيل لتمثل حلقة اتصال فى سلسلة الإنجازات الكبرى التى كان قد بدأها محمد على، لتكون مصر دولة تنافس فى ثقافتها وأوجه التمدن بها أرقى الدول الأوروبية.

كان إسماعيل أشد انفتاحا على أوروبا - فرنسا بشكل خاص - من محمد على ، فهو ناطق جيد للفرنسية، ومحب لفرنسا، وتخرج من مدرسة سان - سير العسكرية الفرنسية ، وكان منبهرا بكل مظاهر المدنية فى العاصمة الفرنسية بشكل خاص، لذلك فقد كان يحلم بأن يجعل من عاصمة مصر مدينة تضاهى باريس فى كل مظاهر المدنية، وهو ما دفعه ليقدم عروضا سخية أمام المستثمرين الأجانب، وكان من بين أهم الإنجازات الثقافية التى تمت فى عهد اسماعيل إنشاء المتحف المصرى عام 1863م والذى أسند مهمته إلى أوجست مارييت A. Maritte .

كان مارييت مولعا بالبحث فى الحضارة الفرعونية منذ أن كان فى فرنسا ، ثم أتيحت له الفرصة للقدوم إلى مصر فى مهمة لجلب بعض المخطوطات القبطية والسيريانية من الأديرة المصرية، ثم لم يلبث اسم مارييت أن برز فى تلك الفترة من خلال مجموعة الاكتشافات الأثرية التى قام بها فى مصر مثل اكتشاف معبد «السيرابيوم» وتمكن أثناء ذلك من تهريب بعض الآثار التى اكتشفها ، إلا أن الحال لم يلبث أن تبدل حينما عهد إليه الخديوى سعيد بوظيفة مدير للآثار المصرية، فأصبح منذ ذلك الحين أشد المدافعين عن التراث الفرعونى فى مواجهة لصوص الآثار والباحثين عنها لحسابهم الشخصى، ولم يلبث إسماعيل - بعد توليه الحكم - أن أولى مارييت ثقته واستعان به.

وفى عام 1867م أسندت مهمة إعداد الجناح المصرى فى المعرض العالمى بباريس إلى مارييت، ومن خلال إشرافه على ذلك العمل عرض مارييت مصر فى صورتها الفرعونية، ولم يدخر جهدا فى ذلك، حتى إنه جلب عددا من الآثار الأصلية من المتحف المصرى لتعرض فى المعرض الفرنسى، مثل البقرة حتحور ، وتماثيل إيزيس وأوزوريس، وتمثال خفرع الذي يحمى الصقر رأسه.

كان حدث إقامة المعرض لا يقل أهمية وتأثيرا عن حدث انتصاب المسلة الفرعونية التى أهداها محمد على لفرنسا فى ميدان الكونكورد قبل ذلك الوقت بواحد وثلاثين عاما والذى شهده مائتا ألف فرنسى، وكان من الطبيعى أن يدعى إسماعيل إلى ذلك المعرض فى ظل علاقاته القوية مع فرنسا، وهناك استشعر إسماعيل - تماما كما استشعر الفرنسيون - عظمة هذه الحضارة ، وضرورة بعثها من جديد.

وبشكل عام.. فإن طموح إسماعيل الشخصى لطبع البلاد بطابع العصرية الأوروبية كان مفرطا لدرجة أدخلته فى ديون مالية كبيرة وتقديم المزيد من التنازلات والامتيازات للوجود الأجنبى، الأمر الذى أسفر عن الاحتلال البريطانى فى نهاية الأمر عام 1882م لتدخل مصر مرحلة جديدة فى مراحل الصراع بين القوى العظمى المتصارعة، وليتشكل الوعى المصرى على نحو جديد فى ظل المتغيرات السياسية والاجتماعية التى طرأ عليه، وفى ظل التواجد الاستعمارى البريطانى، وتراجع دور السيطرة العثمانية التركية.

**بين الاستشراق النظرى والارتحال إلى الشرق**

منذ بداية القرن التاسع عشر امتلأت مراسم العديد من فنانى أوروبا بالقطع الفنية والملابس و أدوات الزينة والأثاث الذى جلب - بشكل أو بآخر - من تركيا ومصر وغيرها من البلدان والأقاليم الشرقية ، واتجه الفنانون إلى صنع بيئات شرقية داخل هذه المراسم، وتجاوزوا ذلك إلى جعل نماذجهم البشرية المصورة من النساء نسخا مطابقة لما تصوره عن نموذج المرأة الشرقية فى الحريم التركى والحمامات التركية، وكذلك نماذج الرجال فى المقاهى والطرقات، فظهر ما عرف آنذاك بـ «الاستشراق النظرى» Orient Armchair وظهرت لوحات جان أوجوست دومينيك آنجر Jean - Auguste - Dominique Ingres «المحظية» (لوحة رقم 23) عام 1814م ، و«المحظية والعبد» عام 1839م ، و«الحمام التركى» (لوحة رقم 24) فى عام 1862م، وكذلك لوحة فريدريك بازيل Frederic Bazille «الحمام» (لوحة رقم 25) عام 1869م، ولوحة جان جولس أنوطان ليكومت دو نوى Jean - Jules Antoine Lecomte du Nouy «الجارية البيضاء» (لوحة رقم 26) عام 1888م.

آثر هؤلاء الفنانون أن يبقوا فى مراسمهم وأن يلبوا الذوق العام فى نفس الوقت بعيدا عن المواجهة الحقيقية مع الشرق، فالحكايات المتواترة عن قسوة الإنسان الشرقى وميله للعنف لازالت تتردد أصداؤها منذ حرب الاستقلال اليونانية ضد الوجود التركى، إلى جانب ما كان يتردد عن

انتشار الأوبئة فى تلك المناطق البعيدة، وصعوبة الانتقال بين الأقاليم المختلفة نظرا لندرة المواصلات، كذلك المرتحلين الأوروبيين أحيانا يلجأون للتخفى وتغيير مظهرهم حتى يمكنهم التحرك بشىء من الاطمئنان ، ويذكر على سبيل المثال أن بعض الدراويش اتهموا ويليام هولمان هنت William Holman Hunt المصور بأنه «يجمع أشكال الناس ليبيعها للشيطان» كما شبه بعضهم إدوارد لير Edward Lear بأنه «شيطان مجسم» أثناء عمله كمصور فى ألبانيا.

على الجانب الآخر اختار العديد من الفنانين فى أوروبا أن يقتحموا تجربة الارتحال إلى الشرق، ربما يدفعهم فى ذلك حب المغامرة، وربما يدفعهم الانفلات من قيود المجتمعات البرجوازية المسيطرة على أغلب بلدان أوروبا ، وربما بدافع الدراسة والبحث عما يرضى الأذواق الجديدة أو التوجهات السياسية فى بلادهم ، فكان من هؤلاء الفنانين من تسنى له أن يحيا فى بلاد الشرق ويستقر بها لسنوات عديدة، واستطاع أن يتعمق فى الحياة الشرقية، ومنهم من قضى فترات محدودة فى التنقل بين أقاليم وبلدان مختلفة.

فى الجزء التالى من هذه الدراسة سوف نستعرض أهم الرحلات التى قام بها فنانو أوروبا إلى البلدان والأقاليم الشرقية، وستركز الدراسة على إنتاج الفنانين المستشرقين فى مصر، واستعرضا أعمالهم الفنية بشىء من التفصيل، حتى يتسنى لنا الوقوف على مدى التأثير الذى أحدثه المشهد المصرى ومفردات الحياة اليومية فى مختلف أنحاء مصر (القاهرة، الأقصر وأسوان ، الريف المصرى) فى فن هؤلاء المصورين خلال القرن التاسع عشر.

**المدرسة الفرنسية**

**إيوجين ديلاكروا (1798 ـ 1863م) ورحلته إلى الشرق**

رغم أن مصر لم تكن البلدان الشرقية التى دارها ديلاكروا، إلا أن رحلته كانت من الأهمية بحيث مثلت الحافز الرئيسى لكل الفنانين الأوربيين الذين ارتحلوا إلى الشرق، مما يجعلها تمثل مرحلة حاسمة، ونقطة فاصلة فى حركة الاستشراق ، بل وفى تاريخ الحركة الرومانتيكية والتصوير الأوروبى بشكل عام.

ترتبط علاقة ديلاكروا بالشرق من خلال النزعة الرومانتيكية التى سادت أوروبا فى القرن التاسع عشر عقب انتهاء الحملة الفرنسية على الشرق، وظهور أعمال جرو وجيروديه وغيرهما ، وقد بدأ اهتمام ديلاكروا بالشرق مبكرا، وظهر ذلك من خلال قيامه باستنساخ الأزياء الشرقية والأسلحة والجياد خاصة من خلال المنمنمات الفارسية بشتى مدارسها منذ عام 1817م ، ويمكن تقسيم علاقة ديلاكروا بالشرق كما عبر عنه فى لوحاته إلى مرحلتين رئيسيتين :

الأولى: مرحلة الشرق الخيالى، وذلك كما عبر عنه فى لوحاته المستمدة إما من الأعمال الأدبية لاسيما أعمال لورد بايرون، وإما من الحكايات المتواترة عن الصراع العسكرى بين السلطنة العثمانية وأوروبا متمثلا فى حرب استقلال اليونان.

الثانية: مرحلة الشرق الواقعى، وذلك بعد زيارته إلى الجزائر والمغرب والتى تعد الأكثر أهمية بين رحلات المستشرقين فى القرن التاسع عشر.

فى المرحلة الأولى من استشراق ديلاكروا عكست أعماله نزعة العنف لدى الإنسان الشرقى وارتباطها بالمتع الحسية الغريبة والشاذة، وكان ذلك المفهوم لدى ديلاكروا جزءا من الأيديولوجية الدعائية العامة التى صاحبت حروب استقلال اليونان وكانت تكوينات ديلاكروا تستدعى الروح الملحمية التى سادت أعمال جيريكو وجيروديه.

وتعد لوحة «مذبحة شيو» (لوحة رقم 27) عام 1824م واحدة من أهم الأعمال الهامة التى عبرت عن تلك المرحلة من المشوار الفنى لديلاكروا، كما كانت نموذجا للتعبير عن الاتجاه السائد فى الحركة الفنية الأوروبية آنذاك، إن لم تكن أهمها على الإطلاق ، فقد راح يتابع أخبار الحرب الدائرة من خلال الأشخاص الذين زاروا اليونان، وكثيرا ما كان يستعير الأزياء الشرقية (الهندية والفارسية والتركية) من صديقه روبير أوجوست Robert Auguste ، ويرسم دراسات للأسلحة الشرقية ويستنسخ لوحات الحفر من مذكرات الكولونيل فوتييه Fotier ، ويراجع أبحاث العلماء عن الشرق مثل مؤلفات سافارى، وكل ذلك فى سعى من ديلاكروا للاقتراب من الإيحاء بصورة واقعية عن الأحداث.

وفى عام 1828م تأكد مفهوم ديلاكروا عن الشرق العنيف، الحسى، حينما أنجز لوحته «موت ساردانابالوس» والتى استمدها من مسرحية لبايرون بعنوان «ساردانابالوس» تروى نهاية هذا الملك الآشورى حوالى عام 788 ق.م.

وقد أفرط ديلاكروا في إظهار بشاعة تلك الواقعة التاريخية، فتخيل صور المذبحة بكل تفاصيلها الدقيقة تاركا للنار واللهب مساحة ضيقة، وكما في «مذبحة شيو» اعتمد على المقابلة بين الجمال المستسلم ، المقهور ، والعنف المفرط، مبرزا الموقف السادى للملك الآشورى، حيث يسترخي على فراشه غير مبال بكل ما يجرى حوله من مظاهر العنف والضحايا.

ثم أخيرا جاءت الفرصة التي طالما راودت ديلاكروا، فكانت رحلته إلى المغرب بمثابة مكافأة له على علاقاته الاجتماعية الجيدة وموالاته للحكومة الجديدة، ليعبر بفنه إلى مرحلة جديدة قوامها الجانب الواقعي من الغرائبية Exotic التي طالما بحث فيها، واستمد منها فنه في غالبية أعماله السابقة.

تنقل ديلاكروا في رفقة بعثة تشارلس إدجار مورناي C.E. Murnay (أحد أقارب وزير الحربية الفرنسي) بين مدن الجزائر والمغرب ، فراح يستكشف طنجة بطريقته الخاصة، ويكتب الخطابات إلى أصدقائه، ويضمنها أدق التفاصيل التي يراها ، وبالرغم من أنه كان جاهلا باللغة العربية وبالتقاليد الشرقية، إلا أنه يمكن القول أن ما سجله ديلاكروا في خطاباته من مشاهدات وانطباعات كان مفرطا في التفاصيل لدرجة لم تتسن لمثقف أو فنان آخر في عصره.

ثم كان لليهود الشرقيين دور فعال في تشكيل الإبداع الفني عن ديلاكروا في المغرب ، فقد أتاح له مترجمه اليهودى إبراهام بتشمول فرصة للاتصال بالمجتمع المغربى، إذ كانت لذلك المترجم عائلة كبيرة بدءا بأبيه موسى الذى كان يعمل مترجماً أيضا مروراً بإخوته يعقوب وإسحق ودافيد وحاييم وأخته جويمول ، وابنتها ليديتيا وزوجته سعدة وبناتهم بريسيادا وراشيل، وقد أتاح تعرف دلاكروا بهذه العائلة فرصة كبيرة له ليقترب من عالم الحريم الشرقي الغامض المستتر، بصورة أكثر واقعية ، فأنجز لوحة «نساء الجزائر» (والتى عرضها عام 1832م) وتدل الدراسات الأولية لهذا العمل الهام على أن ديلاكروا قد وجد أكثر من فرصة ليصور هؤلاء النسوة الجزائريات ، وحاول رسم أكثر من امرأة سواء منفردة أو بين مجموعة محاطة بمتاع يلتصق بحياتهم اليومية من حلى وسجاد ونارجيلة وغيرها، ومن هنا جاءت لوحته كتجميع لمشاهداته، وليست نتاج مشهد مستقل استرعى انتباهه.

وكان إنتاج ديلاكروا في المغرب متنوعا، فقد عبر عن الحياة الشرقية بأشكالها في لوحات عديدة، إذ أتيح له أن يشاهد بعض الأفراح والحفلات العربية في بيوت بعض اليهود المغاربة. ففى يوم الحادى والعشرين من فبراير حضر ديلاكروا عرسا يهوديا ، فصور هذا المشهد (لوحة رقم ٢٨) وعرض اللوحة بعد محاولات عديدة في صالون عام 1841م.

بالإضافة إلى ذلك أنجز ديلاكروا مئات الدراسات والاسكتشات السريعة بالألوان المائية والأقلام الرصاص لما يراه من أشخاص وحيوانات ومشاهد خارجية ، ولقد ظلت تلك الدراسات مصدرا له لإنجاز العديد من الأعمال التي تتناول مشاهد الصيد على ظهور الخيول، كما في لوحة «تدريبات مغربية» عام 1848م ، وفى لوحة صيد الأسود 1845م، ولوحة «صائد النمر» 1854م، أو تصور لحظات الصراع بين الفرسان كما في لوحة «جباية الضريبة العربية» ، أو في تصوير مشاهد القتال الضارية بين الحيوانات مثل لوحة «أسد يفترس حصانا» عام 1842م.

كانت رحلة ديلاكروا إلى الشرق ذات أثر كبير عليه سواء فيما يتعلق بمفهومه عن الإنسان الشرقي، وطباعه ، وحياته ، أو فيما يتعلق بألوانه وأدائه الذى تخلى فيه عن المبالغات اللونية القاتمة، واستبدل بها لمسات متحررة لألوان متكاملة قوية يغمرها الضوء الساطع للشمس، ذلك الضوء الذى عبر عنه ديلاكروا نفسه بقوله في خطاب لصديقه بيريه Beret : «هنا ستشعر بقيمة الشمس، والتأثير السلبي الناتج عن عدم وجودها في بلادنا، اللون الأبيض هنا يغمر كل شيء».

لقد كانت رحلة ديلاكروا محطة أساسية في تاريخ الاستشراق الفني، ولا عجب أن ينمو هذا التيار ويتزايد على يد عدد من المصورين الذين اعتبروا الشرق مدخلا لشهرتهم، ولكن أيا من هؤلاء لم يستطع منافسة ديلاكروا الذى ظل اسمه مقرونا بالشرق حتى أيامنا الحاضرة.

**أدريان دوزا(1804 - 1868م)**

يعــــد أدريان دوزا Adrien Dauzats من أوائل الفنانين الذين اتسمت أعمالهم بالدقة المتناهية وبالنزاهة وعدم الانحياز عند تصوير الشرق، وبالرغم من ذلك لم تلفت أعماله النظر إليها، ولم تلق نفس الاهتمام الذى لاقته أعمال فنانين آخرين أمثال ألكسندر جابرييل ديكان Alexandre - Gabriel Decamps ، وقد كان لعمل

والد دوزا في مسرح بوردو ونشأته في بيئة مسرحية أثر كبير عليه، مما جعله يصبو دائما إلى العمل كمصور لخلفيات المشاهد المسرحية، ومن خلال هذه التجربة زادت خبرته وتولد لديه حب للمنظور المعماري، والخلفيات الدرامية التي تحيط بمجموعات صغيرة نسبيا من الأشخاص.

وفي عام 1828م بدأ دوزا تعاونه مع البارون تايلور Taylor الذي اشتهر بتعدد انشغالاته كرجل عسكري وكاتب مسرحي ورحالة، وأيضا كعالم آثار . وفي آخر أيامه كراع ومحب لأعمال الخير، فرافق دوزا البارون في رحلته إلى الشرق الأدنى في مهمة رسمية للحصول على موافقة محمد علي والي مصر آنذاك لنقل مسلة الأقصر إلى فرنسا، وجاء ذلك بعد أن قام دوزا بتنفيذ الرسومات التوضيحية لسلسلة ألبومات تايلور المسماة «رحلات رومانتيكية عن المناظر الرائعة الجمال في فرنسا القديمة» Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France .

وقد فجرت هذه الرحلة - التي استمرت على مدى ستة أشهر من أبريل وحتى أكتوبر 1830 - أحاسيسه كفنان، وجعلت موهبته تأخذ منعطفا آخر، وذلك بعد إقامته في وادي النيل ومدينة القاهرة (لوحة رقم 19)، وقيامه كذلك بالسفر إلى صحراء سيناء ودير سانت كاترين الذي سحر دوزا وافتتن به فصوره في لوحة أنجزها عام 1845 م (لوحة رقم 30).

ثم رحل دوزا والبارون تايلور عن صحراء سيناء في شهر يوليو ليصلا إلى يافا في جولة سريعة لفلسطين وسوريا مارين بالقدس ودمشق وأراضي سانت جون وبقايا أطلال بالميرا وبعلبك، وفي عام 1839م قام دوزا بتسجيل انطباعاته عن هذه الرحلة بمساعدة الكاتب ألكسندر دوماس Alexandre Dumas وأسمى هذا الكتاب «خمسة عشر يوما في سيناء» Quinze jours au Sinai وفي نفس العام قام البارون تايلور بطباعة كتاباته التي جمعها تحت اسم «سوريا ، مصر ، فلسطين وأرض اليهود» La Syrie,l Egypte, la Palastine et la Judee تعد رسومات دوزا عن هذه الرحلة من أكثر الوثائق المعمارية قيمة، فقد اهتم بدراسة ملامح وتعبيرات وجه الإنسان، على غرار كثير من المستشرقين الذين صوروا الملابس والأزياء المختلفة للشخوص والأسلحة والتفاصيل الأخرى التي نحوت في ثناياها حكايات وانطباعات ونوادر، وقد كانت هذه الرحلات إلى الشرق سببا في نتاج أعمال كثيرة لعدة سنوات تالية.

وخلال رحلة إلى إسبانيا مع البارون تايلور، لفت دوزا أنظار الملك لويس فيليب والعائلة المالكة إليه لكونه الاختيار الأفضل، ليصبح بمثابة المؤرخ الذي يسجل الأحداث وفقا للتسلسل الزمني، ويدون أعمال البعثة العسكرية المسافرة إلى الجزائر بقيادة دوق أورليانز ولي عهد عرش فرنسا، وكانت لهذه البعثة التي سافرت عام 1839م أهداف سياسية وأيضا عسكرية، شاملة تهدئة الأجواء في مقاطعة قسطنطينية وتهيئته للاحتلال الفرنسي الدائم.

لحق دوزا بالدوق في جولته ، كما تصادف أن صاحب فرقة عسكرية مكونة من ثلاثة آلاف جندي خلال مسارهم داخل ممرات وادي بيبان في جبال دجرجورة التي يطلق عليها اسم «أبواب الحديد»، وقد صور دوزا في كثير من رسوماته هذه الجبال العملاقة تحيط بالجنود السائرين تحت سفحها، واستخدمت هذه الرسومات في أعداد جريدة l Expedetion des Portes -dc-Fer التي جمعها الشاعر شارلز نودييه Charles Nodier ، وقد قام نودييه بتوزيع هذه الأعداد على الضباط الذين شاركوا في هذه المهمة عام 1844م، وهذه الأعمال محفوظة حاليا في متحفي فيرساي وشانتيللي.

وقد لاقت أعمال دوزا الإعجاب منذ اليوم الأول لعرضها في صالون 1831م، وتميز بكونه مصورا رائعا للمناظر الطبيعية والمعمارية، وبعد عام 1840م انشغل دوزا بإدارة أعمال البارون تايلور الخيرية العديدة، والتي مثلت عبئا عليه، فبعد ان أنشئت جماعة الفنانين عام 1844م لم تترك التزاماته المتعددة مجالا له بأن يقوم بأية أعمال خاصة به، وظل حتى آخر حياته يراوده الحنين إلى أيام الارتحال والسفر، وطاردته ذكرى البلاد التي زارها . فدأب على رسم وتصوير المشاهد الاستشراقية ولكن بدقة أكثر من ذي قبل، ومما يؤسف له أن أعماله عن هذه الفترة لم تتسم بالواقعية على الرغم من دقتها البالغة.

وقد مات دوزا منسيا قبل أن يحصل على أي تكريم رسمي من الدولة، بالرغم من حصوله على احترام زملائه المعاصرين من الكتاب والفنانين كإنسان وفنان، وفي مزاد أقيم في المرسم الخاص به عام 1869م بددت المئات من أعماله المنفذة بالألوان المائية التي تصور رحلاته إلى

الشرق، إلا أنها عادت للظهور مرة ثانية فى الأعوام الأخيرة، أما فيما يخص أعماله المنفذة بالألوان الزيتية، فمازالت نادرة الظهور على الساحة الفنية، وفى الآونة الأخيرة، بدأ المؤرخون والنقاد يعترفون بالمكانة التاريخية التى يستحقها هذا الفنان.

**بروسبير ماريلا (1811 - 1847م)**

يعتبر بروسبير ماريلا Prosper Marilhat واحدا من أهم فنانى حركة الاستشراق الكلاسيكية ، و بالرغم من قصر مدة عمله فى هذا الإطار، كان ماريلا كثير النشاط والحيوية وأيضا غزير الإنتاج ، فترك العديد من الرسوم التحضيرية والدراسات ولكن بعضها غير مكتمل نتيجة لمرضه العقلى ووفاته المبكرة.

وقد كتب عن هذا الفنان مقالات كثيرة خلال القرن التاسع عشر، وحتى وقت قريب لم تكن قد ظهرت عنه أية دراسة مفصلة، حتى أنجز ذلك دانييل مينو Danielle Menu الذى كرس أعواما من البحث الدؤوب عن شخص ماريلا وأعماله.

نشأ ماريلا فى بيت ريفى عريق عرف بقصر دى سوفان Sauvagnat Chateau de فى مدينة أوفران، كان والده يعمل فى مجال البنوك، وبعد الاستقرار فى بلدة ثيير امتهن أبوه تجارة بيع السكاكين وأدوات المائدة ، وهى المهنة والحرفة المحلية لهذه البلدة، ولكن لم يلق عمل والده الجديد نجاحا يذكر.

عند بلوغ ماريلا سن الثامنة عشرة، سافر بصحبة كاميل روكيبلان Camille Roqueplan إلى باريس ، وهناك قام بعرض أعماله لأول مرة فى صالون باريس عام 1831م وقد تضمن المعرض أعمالا له تصور مناظر لمدينة أوفران.

ثم جاءت فرصة ماريلا لزيارة الشرق الأدنى عندما رشح لوظيفة الرسام الرسمى المصاحب لحملة علمية يترأسها البارون فون هوجل Von Hugel، كان هذا البارون عالما ثريا متخصصا فى دراسة علم النبات، كما كان سياسيا وعسكريا معروفا، وقد بدأت هذه الرحلة عام 1831م، واشتملت على زيارات إلى بلاد اليونان ومصر، أما فى الأشهر التى تلت ذلك فقد عاش ماريلا الحياة البدوية مسافرا عبر سوريا ولبنان وفلسطين عائدا إلى مصر عبر طريق يافا، وترجع دراساته ورسوماته عن المخيمات المهيبة فى وسط الصحراء الشاسعة إلى تلك الفترة.

اجتذبت مصر ماريلا إليها وأثرت فيه كثيرا بحيث رفض مغادرتها والسفر مع البارون هوجل إلى الهند، فلم تجذبه مصر فقط بوجوهها التى رآها تتشابه مع المنحوتات المصرية القديمة، ولكن جذبه أيضا النيل وفخامة وعراقة المكان وأهله على نحو ما يبدو فى لوحته «بنى سويف على النيل» (لوحة رقم 31).

وبحلول عام 1832م ، كان ماريلا فى الإسكندرية منشغلا برسم وتصوير الصور الشخصية كمصدر لكسب قوت يومه، وأيضا للقيام بدراسات بهدف زيادة معرفته ، ومن أمثلة هذه الأعمال لوحته التى تصور والى مصر محمد على بك الكبير وعالم الآثار المصرية بريس دافين، هذا بالإضافة إلى بعض الأعمال الأخرى التى تصور صفوة المجتمع، وقد قام أيضا بتصميم الديكور الداخلى للمسرح المحلى، مما جعل الأموال التى حصل عليها من هذه الأعمال تغطى مصاريف إقامته فى البلاد حتى شهر مايو من العام التالى، العام الذى رحل فيه عن مصر على متن السفينة «سفينكس» التى كانت تحمل مسلة الأقصر المتجهة إلى فرنسا، وحينما عرضت أعمال ماريلا فى صالون 1834م، ولاقت الاستحسان، وكانت مصدر إلهام واكتشاف جديد للجمهور، كذلك حازت أعماله على إطراء وتأييد النقاد بالإجماع.

استمر ماريلا خلال أربعينيات القرن فى تصوير الصور الشخصية والمناظر الأوروبية بالإضافة إلى المواضيع الاستشراقية فأنجز تلك الفترة على سبيل المثال لوحة «القاهرة القديمة» (لوحة رقم 32)، ولكن مع مرور الوقت بدأت تبدو على ماريلا أعراض الاضطراب العقلى، فعلى الرغم من أن لوحاته الثمانية التى تم عرضها فى صالون 1844م قد لاقت نجاحا ملحوظا ورفعت من شأنه كفنان ماهر ومتميز ، إلا أن ماريلا نفسه كان يرى أنه يستحق اهتماما أكبر من ذلك، وتسببت تطور حالته المرضية فى منعه من الرجوع إلى مصر، وبدلا من ذلك حصل على معاش سنوى من الحكومة الفرنسية بناء على توصية من بروسبير ميرمييه Prosper Merimee والمصور كاميل كورو Camille Corot ، ومات ماريلا فى باريس وهو يعانى الجنون بعد أن مكث لفترة قصيرة فى بلدة عائلته.

أما عن أعماله ، فهى تكشف عن إحساس مرهف ورقة متناهية وعن انشغاله بالتدقيق فى أعماله وهذا واضح فى

استخدامه للمسات من اللون الأحمر والطباشير فى إضافات تبرز العمل وتعمقه، ومن ناحية أخرى... فإذا نظرنا إلى أعماله المنفذة بواسطة الألوان الزيتية سنجد أنه بالرغم من صدقه وتقديره الحقيقى للشرق إلا أن تلك الأعمال لم تكن بموضوعية أعماله الأخرى عن الشرق، فتصويره للمناظر الطبيعية مستخدما الألوان الزيتية جاء غير مناسب من ناحية اختيار الألوان التى لم تتماش مع واقع المكان، وجاءت غنية أكثر من اللازم، هذا بالإضافة إلى غرق هذه المشاهد فى شمس دائمة دون اللجوء إلى درجات وسيطة من الألوان. وهذا ما لم يلق إعجاب الذوق المتعارف عليه فى عصره.

وقد لاقت أعمال ماريلا رواجا وشهرة كبيرين، خاصة فى حياته عبر مطبوعات نفذت عن أعماله لفنانين كثيرين، وهى موجودة حاليا فى باريس وفى المتحف البريطانى بلندن، وهذه الشهرة توضح وتؤكد أن كثيرا من النسخ عن أعماله نفذت فى حياته وفى الأعوام التى تلت وفاته، أما أعماله الزيتية فنادرا ما يراها الجمهور، ولكن فى نفس الوقت توجد ضمن المجموعات التابعة لمتاحف أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية.

**ثيودور فرير(1814 - 1888م)**

كان تيودورفرير Theodore Frere من الفنانين القلائل الذين صوروا القدس وبيروت وبالميرا ودمشق فى أعمالهم، وللأسف الشديد فإننا لا نمتلك أية تفاصيل عن رحلاته لهذه البلاد، وأيضا بالرغم من شهرته وقتئذ فلم تكتب عنه أية دراسة أو مقالة مطولة.

كشف فرير وهو فى شبابه عن موهبة فى الرسم والتصوير كانت مغايرة لطموحات أبيه الذى أراد له أن يصبح موسيقيا، درس الفن على يد فنانى المناظر الطبيعية جولز كوانيهJules Coignet، وكاميل روكيبلان، ثم قام برحلة فى أنحاء فرنسا متجولا عبر نورماندى وأوفرين، وقام بعرض لوحاته لأول مرة فى صالون باريس عام 1834م، وضم المعرض أعمالا عن مناظر طبيعية لمدينة ستراسبورج.

وبعد زيارته للجزائر، أخذت حياته المهنية والفنية منعطفا آخر، ومنذ ذلك الحين وبعد أن قام بعرض لوحاته التى تصور الشرق فى صالون 1839م، اعتمدت أعماله فقط على المشاهد المستمدة من العالم الإسلامى، فقد جذبته شمس الجزائر عام 1837م، وشهد وهو هناك الاستيلاء على مدينة قسطنطينية التى أمضى بها بعض الوقت ثم فى مدينة الجزائر حتى عام 1839م، وفى عام 1851م، قام فرير بالسفر والتوغل فى هذه البلاد، فبعد أن مر بكل من مالطة واليونان وفلسطين، مكث فى اسطنبول لمدة 18 شهرا، ثم أكمل رحلته إلى سوريا ومصر وبلاد النوبة، ثم عاد بعد ذلك إلى باريس محملا بالأفكار والمادة اللازمة للوحات جديدة وأعمال فنية عن الشرق والتى امتلأ بها منزله لاحقا.

امتلك فرير مرسما خاصا به فى القاهرة، وأنعم عليه بلقب «بك» من الحكومة المصرية آنذاك، وقد رافق فرير الإمبراطورة أوجينى Eugenie فى آخر رحلة له إلى مصر، عندما دعيت كضيفة شرف فى احتفالات افتتاح قناة السويس عام 1869م، وتوجد أعماله الثلاثة عشر التى تصور هذا الحدث (منفذة بالألوان المائية) ضمن مجموعة اتحاد تذكارات فيرديناند ديليسبس وهيئة قناة السويس، وقد كانت هذه الأعمال الفنية مدعاة للتسلية، ففى أحد هذه الأعمال صور فرير الإمبراطورة وهى جالسة على الأرض فى مأدبه رسمية إلى جانب الخديوى إسماعيل حاكم مصر، وخلفهم الموظفون المصريون وأفراد الحاشية فى ثيابهم الرسمية، وفى لوحة أخرى صور الإمبراطورة وحاشيتها على ظهر الجمال والحمير، ممسكين بمظلاتهم المزركشة فوق رءوسهم، وقد كرر فرير هذا المشهد فى لوحة أخرى نفذها بالألوان الزيتية وعرضتها جمعية الفنون الجميلة فى معرض أقيم فى عام 1978م تحت عنوان «لقاءات شرقية»، وتوجد بقية أعمال فرير الزيتية ضمن مجموعات متاحف فرنسا والولايات المتحدة بشيكاغو ونيويورك.

استمر فرير فى المشاركة فى معارض الصالون حتى عام 1887م بما فى ذلك معارض باريس الدولية لعام 1855م و1867 و1878م، كانت بعض هذه الأعمال منفذة على التوالى وفى مساحات متوسطة الحجم، والبعض الآخر نفذ على لوحات خشبية صغيرة، وقد قامت الأميرة ماتيلدا Mathilde، وكانت فنانة وراعية للفنون، بشراء قطعتين من أعماله هما: «جزيرة فيلة»، و«مخيمات البدو»، وقد أشار ثيوفيل جوتييه بنفسه إلى دقة أعمال فرير، وهذا يظهر مدى معرفته بهذه البلاد وتواصله معها، الأمر الذى أدى إلى أن تتميز لوحاته بألوانها الذهبية والفضية والأزرق اللازوردى.

ومن ناحية أخرى فقد انتقده بعض النقاد وكانوا غير راضين عن أعماله لاستخدامه المفرط للألوان ومبالغته فيها،

وكانت شهرته فى ذلك الوقت سببا لجعل كثير من الفنانين المبتدئين يصورون الشرق فى صورة غير واقعية، فجعلوه مزينا بسماء شديدة الزرقة، واتسمت أعمالهم بالمبالغة.

ساهم فرير فى حركة المستشرقين من خلال موهبته وبراعته فى خلق جو متفرد من المشاهد المليئة بالضوء الأصفر الخافت لبزوغ الفجر فى خلفية مطوقة للمخيمات البدوية، كما تضمنت هذه المشاهد لمحات بعيدة للمآذن المتوجة بأشعة الشمس الحارة وأيضا للأرض الجدباء الجافة (لوحة رقم 33) و(لوحة رقم 34) ولم يهتم فرير يوما بإظهار الدراسات الإثنية المتنوعة والمتباينة للأوجه، فشخوصه كانت دائما غير محددة، وقد اعتمد على استخدام درجات محددة من الألوان التى جاءت حادة وواضحة، لدرجة أنها جعلت لوحاته تتسم بالدقة فى التفاصيل.

**نارسيس بيرشير (1819 - 1891م)**

بالرغم من أنه لم ينل الشهرة الكافية ، إلا أن نارسيس بيرشير Narcisse Berchere يعد جزءا لا يتجزأ من تاريخ فن الاستشراق لارتباطه الوطيد بالصحراء التى صورها، وأيضا لتميز أعماله.

بعد إخفاقه فى الحصول على جائزة روما الكبرى، غادر بيرشير مدرسة الفنون الجميلة بباريس التى تتلمذ فيها على يد رينو Renoux وريمون Remon ، وأمضى الأعوام التى تلت ذلك فى التنقل بين أرجاء فرنسا، وتأثر بيرشير بفنانى جماعة الباربيزون ثيودور روسو Theodore Rousseau وبول هيوPaul Huet وجولز دوبرىJules Dupre ، ويظهر هذا واضحا فى مناظره الطبيعية ذات الألوان الهادئة، ومع توغله باتجاه الجنوب، نحو بروفنس وجزر الباليريك وإسبانيا ، أصبحت ألوان بيرشير غنية وبسيطة فى ذات الوقت.

وبين عامى 1849و 1850م قام بيرشير بزيارة مصر وآسيا الصغرى واليونان وفينيسيا ، وخلال تلك المدة كان يبعث برسوماته ولوحاته إلى صالون باريس ومعرض باريس الدولى الذى أقيم عام 1855م ، وحصل على *الجائزة الأولى، وبدأ فى حفر وطباعة أعماله ، خاصة أعماله التى أظهرت مواطن قوته كفنان، مثال ذلك لوحته* «الملك لير » و«هاملت» التى قام بتنفيذها عام 1854م، واقتبسها من رسومات للمصور جوستاف مورو Gustave Moreau الذى اعتمدت أعماله هذا الفنان على الرمزية، وقد كان بيرشير صديقا له وللفنان المستشرق إيوجين فرومنتان.

مكث بيرشير فى سيناء بصحبة ليون بيلى Leon Belly خلال شهرى أبريل ومايو من عام 1856م ثم قام بزيارة صعيد مصر فى المدة من يوليو وحتى أكتوبر ، برفقة ليون بيلى وجان ليون جيروم والنحات فريدريك أوجست بارتولدى، وبعد حصول فرديناند ديليسبس عليحق الامتياز الأول لحفر قناة السويس عام 1854م من قبل الخديوى سعيد، وبعد الشروع فى أولى خطوات المشروع تم اختيار بيرشير لتسجيل جميع مراحله.

تركت هذه المهمة الرسمية لبيرشير بعضا من الوقت اللازم ليقوم برحلات فردية قصيرة من أجل التأمل ولتسجيل المناطق الريفية المحيطة، وكتب يصف هذه الرحلات قائلا. «إنها تمثل الرجوع بشغف إلى أرض أعرفها ، وقريبة إلى نفسى، فيأخذنى الانبهار بما هو جديد وأتجاوز كونى مجرد عابر سبيل ، إنها النعيم والسعادة التى نشعر بها عند مواجهة ما هو غير متوقع».

فى عام 1863م نشر بيرشير مذكراته على هيئة خطابات موجهة إلى إيوجين فرومنتان والذى أهدى إليه بيرشير كتاب Le desert de Suez, cinq mois dans Ioisthme وقد كتبت هذه الخطابات بأسلوب بسيط ولكن ينم عن حرفية فى ذات الوقت، وكانت ممتعة فى قراءتها إلى درجة تدفع القارىء لمشاركة بيرشير انبهاره بالصحراء، والاستمتاع بـ «الصمت التام الذى لا يقطعه إلا مرور عربات المخيمات» ، وقد كتب بيرشير عن ذلك يكمن سحر ومفاجآت الصحراء فى جمالها وجلال شاعريتها وفى خيالاتها .. بالرغم من قفر أرضها وخلوها من أية حياة، ولكنها حية وتشع بالحياة الخاصة بها » (لوحة رقم 35).

كان بيرشير فى قمة سعادته عندما تلقى دعوة بزيارة مصر والرجوع إليها عام 1869م ليكون جزءا من الوفد الرسمى الذى دعى إلى حفل افتتاح قناة السويس، كما تلقى الدعوة فنانون آخرون أمثال فرومنتان وفرير وجيروم وغيرهم.

*ولم يستعر بيرشير عناصر أساسية للوحاته من* العمارة الإسلامية أو من الأزياء الشرقية فى فلسطين أوسوريا أو مصر، بل مثلت له هذه العناصر نفس القيمة التى تمثلت فى بقايا الأطلال الكلاسيكية للمدن الأخرى

التى زارها فى بلاد الشام، مثل مدينة بالميرا (لوحة رقم 36).

تمثل أعماله الزيتية والمائية أفضل مثال لما يمكن لأى فنان الوصول إليه فى تصوير المناظر الطبيعية، وتتجاوز أعماله مجرد إرضاء الجمهور المتعطش لأى جديد المتلقى، وتعتبر لوحات بيرشير رائعة الجمال ، فتارة يعالجها بأسلوب دقيق مراعيا التفاصيل الصغيرة وتارة أخرى تزخر بلمسات من الفرشاة تكون حرة وطليقة محملة بالألوان البنية والزرقاء والخضراء ، وأحيانا أخرى باللون الأزرق اللازوردى.

وخلال السبعينيات والثمانينات من القرن التاسع عشر بدأ بيرشير فى تصوير لوحات عن الطبيعة الصامتة استمد عناصرها من الحياة اليومية كالفاكهة وقطع الخبز وغيرها، ولكنه احتفظ بهذه اللوحات لنفسه ولم يفكر فى بيعها أو حتى عرضها على الجمهور ، وقد استخدم بيرشير فى هذه اللوحات ألوانا زاهية وخلفيات قاتمة.

كان بيرشير مؤسسا وعضوا فى المتحف الخاص بإيتامب حيث تربى، وظل عضوا فى لجنة المتحف منذ عام 1875م، ولازال المتحف يحتوى على أعماله المائية خاصة تلك التى تصور المناظر الطبيعية المأخوذة عن المناطق الريفية بالمدينة.

**إيوجين فرومانتان (1820 - 1876م)**

ينتمى المصور إيوجين فرومانتان إلى إحدى العائلات البرجوازية ، حيث كان يعمل أغلب أفراد عائلته بالقانون والقضاء، بينما كان والده - فرومانتان - دوبو Fromentin - Dupeux - فيزيائيا لامعا، يولى كل اهتمامه لعمله، أما أمه فكانت تتصف بالورع والتدين.

وفى مدينة لاروشيل عاش فرومانتان مع شقيقه الوحيد حياة رتيبة تحت سطوة أب ديكتاتورى، متحجر العاطفة، كانت تربيته سببا فى أن يفقد ولده إيوجين الثقة بالنفس ، ولكنه فى المقابل نشأ طفلا حالما، انعزاليا، يتطلع بشغف نحو المشاعر والعواطف التى افتقدها فى بيت العائلة.

فى 1839م انتقل إيوجين فرومانتان إلى باريس ، وسرعان ما ظهر نبوغه كطالب فى دراسة القانون على نهج عائلته، بينما كان شغفه الأساسى بالأدب والشعر والتاريخ والفنون مستمرا ، بل ويتزايد فى كل يوم، وبمرور الوقت وجد فرومانتان نفسه يهجر دراسة القانون ويتجه جديا لدراسة الفنون، ورغم أن تأثر فرومانتان الأول كان بأستاذه نيكولاس - لوى كابا Nicolas- Louis Cabat مصور المناظر الطبيعية، إلا أن ظل مفتتنا فى المقام الأول بديلا كروا وماريلا وديكان، لقد أيقظت سيرة هؤلاء الفنانين رغبته فى التطلع للشرق، خاصة حينما اطلع على أعمال ماريلا المعروضة فى صالون 1844م.

فى عام 1846م قام فرومانتان بزيارته الأولى للجزائر، وكان مأخوذا بما شاهده من أشجار الزيتون والبرتقال وزهور الياسمين، ولأول مرة شعر بأن ما وصفه السابقون فى لوحاتهم عن عالم الشرق مغاير ولايتفق مع الواقع الذى رآه، ولذ فقد تراءى له أنه بإمكانه أن يصور الشرق كما لم يصوره أحد من قبل.

عاد فرومانتان فى سبتمبر عام 1847م ليقضى ثمانية أشهر فى قسطنطينية على حدود الصحراء، ثم عاد ليقوم بثلاث زيارات فى 1852م برفقة زوجته الجديدة، وقضى قرابة عام فى بيسكرا وبليدة، وذلك قبل أن يرحل وحده إلى الجنوب، وقد ظلت ذكريات هذه الرحلة مطبوعة فى ذهنه حتى نهاية حياته، وقد عاد فرومانتان بعدد من الدراسات بالرسم والألوان عن هذه الرحلة، وكثير منها بيع فى مزاد بمرسمه الخاص.

تأثر أداء فرومانتان فى لوحاته بتلك الرحلات تأثرا كبيرا، فلم تعد الضبابية تغلف كل شيء بل وجد أن الشفافية والنقاء والألوان الغنية هى المسيطرة حتى فى مناطق الظلال، بدلا من تلك الظلال الداكنة والغامضة التى كثيرا ما ظهرت فى أعمال سابقة لفنانين آخرين.

فى 1856م نشرت ملاحظاته ويومياته بالإضافة إلى بعض الرسوم التوضيحية له فى كتاب بعنوان «صيف فى الصحراء» Un Ete dans le Sahara ، وبعدها بعامين نشرله كتاب بعنوان «عام فى الساحل» Une Annee dans le Sahel وقد كون هذان الجزءان روايته الرومانتيكية «دومينيك» Dominique كما نشر له عمل نقدى كلاسيكى بعنوان «سادة الماضى» Les Maitres d autrefois كان السبب وراء تصنيفه كأديب.

منذ عام 186١م تغيرت لوحات فرومانتان التى تصور حياة البداوة والقبائل، لا سيما تلك اللوحات التى ركزت على تصوير البدو على ظهور الجياد فى أماكن مفتوحة، فبالرغم من أن الموضوعات ظلت تركز - بتأثير قوى من أعمال كاميل كورو Camille Corot - على تصوير

الخيول الأصيلة الأرستقراطية الهيئة، ورحلات صيد الغزلان باستخدام الصقور المدربة، إلا أن فرومانتان صار يعتمد فى تنفيذها على تآلفات من ألوان شفافة ، رقيقة، أقرب إلى اللون الواحد Monochrome .

كان إصرار فرومانتان على تصوير نفس الموضوعات سببا فى تعرضه للنقد، الأمر الذى جعله يتجه لتصوير موضوعات مستمدة من الأساطير الإغريقية، ولكنه أخفق من جديد فى إحراز أى نجاح، وكان عليه أن يحاول البحث عن مصدر جديد يعيد له مكانته الفنية.

فى عام 1859م تهيأت الفرصة التى انتظرها فرومانتان ، حينما دعى بشكل رسمى إلى مصر كضيف فى حفل افتتاح قناة السويس ، وهناك التقى بنارسيس بيرشير ، وتبادلا الآراء حول أداء بعض المشاهد الجميلة التى رأوها بمصر مثل غروب الشمس عند الأهرامات، وقد أثمرت رحلة فرومانتان إلى مصر أفضل أعماله على الإطلاق، بالرغم من قلتها النسبية، فتجاوز بتلك الأعمال المرحلة الرومانتيكية الفنية إلى مرحلة الواقعية، ومن أعماله التى أنجزها عن مصر لوحة «مشهد من النيل» عام 1871م (لوحة رقم 37) ولوحة «تحميل البضائع فى النيل» (لوحة رقم 38).

رغم أن فرومانتان كان كثيرا ما يفشل فى إرضاء ذوق تجار ومقتنى الأعمال الفنية، إلا أنه تمتع بشعبية لا بأس بها بين جامعى اللوحات فى أمريكا وفرنسا، وكان هناك طلب دائم على لوحاته لدرجة جعلته يقوم غالبا بتنفيذ العمل الواحد أكثر من مرة، وبتقنيات مختلفة، وعلى سبيل المثال فقد صور فرومانتان لوحته «الصيدالطائر» والتى عرضت فى صالون عام 1873م (موجودة حاليا بمتحف اللوفر) مرة بالباستيل ، ومرة الألوان المائية، ومرة أخرى بالألوان الزيتية.

رغم ذلك لم يمتلك فرومانتان مرسما للتعليم، وإن ظل رغم ذلك يوجه وينصح العديد من الفنانين الشبان آنذاك مثل: فرناند كورمون Fernand Cormon ، وفرديناند هامبير Ferdinand Humbert ، وهنرى جيرفيكس Henri Gervex، وآخرون، كما أن هناك العديد من الفنانين الذين تأثروا بتكويناته التى تعتمد على وجود مجموعة محدودة من الأشخاص فى مقابل فراغ متسع، وذلك كما يبدو ، فأعمال فيكتور هوجيه Victor Huguet ، وأدولف شيريير Adolf Schreyer ، ولاحقا هنرى روسو Henri Rousseau .

**جان ليون جيروم (1824 - 1904م)**

يعد جان ليون جيرروم من أشهر فنانى الاستشراق الفرنسى الذين ظهروا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وذلك لما تميزت به أعماله من واقعية تكاد تضاهى فى دقتها التصوير الفوتوغرافى، ومع ذلك فأعماله لاتخلو من شاعرية استمدتها من تجربته فى الشرق، ذلك العالم الذى أمده بكم هائل من الموضوعات على اختلافها وتنوعها وفرط غرائبيتها بالنسبة للمتلقى الغربى.

تلقى جيروم تعليمه الفنى الأول على يد بول ديلاروش Paul Delaroche وقد بدت على جيروم منذ الأيام الأولى لالتحاقه بمرسم أستاذه إمارات القيادة والزعامة، إذ سرعان ما كون جماعة صغيرة من زملائه فى المرسم كانوا يلتقون على مقهى «بروكوب» ، وسرعان ما انتقل جيروم إلى مرسم شارلس جلير Charles Gleyre فى عام 1844م ، وترأس حركة أخرى عرفت باسم Neo -Greek .

ولقد ارتحل جيروم إلى روسيا فى عام 1852م ، ولكن اندلاع الحرب هناك مثل عاملا فى غير صالحه، فارتحل سريعا عبر الدانوب إلى البحر الأسود، وانتقل فى قارب شراعى إلى القسطنطينية، تلك الرحلات التى مثلت نقطة اتصاله الأولى مع الشرق، وكانت نقطة تحول ليصبح دائما مدفوعا برغبة فى الارتحال والتنقل، فانتقل إلى ألمانيا وبلغاريا.

تعطى أعمال جيروم انطباعا مؤكدا عن مهارته الفائقة كمصور، وعن واقعيته المفرطة التى كانت قاسما مشتركا فى أعماله، لاسيما تلك التى تتناول الصور الشخصية مثل لوحته «الاستقبال فى المعسكر الروسى» ، ومن ناحية أخرى كان جيروم مصورا للخيال الحى والذى أعطى له فرصة لإنتاج سلسلة كاملة من الموضوعات التاريخية ، مثل لوحاته التى تصور مشاهد أسرى، وشهداء المسيحية فى الكولسيوم ، والموضوعات الرومانتيكية مثل لوحة «المبارزة بعد الاحتفال»، وكذلك الموضوعات الحسية كما فى لوحة «ملك الأندلس» أو لوحة «جوارى روما»، وبالإضافة إلى ما سبق فقد كان زواج جيروم من مارى جوبيل Marie Goupil سببا فى تغير حياته ، إذ كان أبوها أحد تجار الأعمال الفنية المؤثرين فى الحركة الفنية.

كان إذن لدى جيروم رصيد وافر من النزعات

والأساليب المتنوعة أتاحت له الانتقال بسهولة بين الموضوعات والبيئات والمشاهد المختلفة التى شاهدها فى الشرق، وكذلك فإن جيروم يدين بالنصيب الأكبر من أعماله عن الشرق إلى مصر وخاصة القاهرة، لكن يجب الإشارة هنا إلى أن مصر كان جزءا من الإمبراطورية العثمانية ، وهكذا، فلاشك أن هناك تأثيرات تركية عديدة طبعت المشاهد القاهرية.

ولكن رغم ذلك فإن نزعة جيروم كمصور تاريخى مكنته من الإنفلات من العناصر التى يفرضها عليه المشهد المعاصر فاختار مشهداً مصرياً خالصاً ليعبر به عن رؤيته التاريخية، ففى لوحة Princeton صور جيروم بونابرت أمام خلفية يشغلها ضريح مملوكى يعود للقرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين، كما صور لوحة يظهر فيها الإمبراطور الفرنسى على ظهر حصان يحدق فى أبى الهول (لوحة رقم 39)، وحينما عرضت اللوحة وجاء بها رسم أبى الهول ناطقا لأول مرة بأثر الزمن فيه هنأ جوتييه جيروم «على دقته التى تشبه الدقة الفوتوغرافية».

وهذه الدقة الفوتوغرافية التى تميز بها جيروم تعد مفتاحا هاما لتحليل أعماله بشكل عام ، ففى تلك الفترة من أواخر القرن التاسع عشر صار اصطحاب المصورين المستشرقين للفوتوغرافيين أمرا مألوفا. ومن ذلك أن جيروم حرص على اصطحاب أوجست بارثولدى August Bartholdi فى رحلته عام 1885م إلى مصر، وكان بصحبتهما كذلك المسرحى ليون أوجييه Leon Augier ، إذ كان بارثولدى إلى جانب كونه نحاتا مصورا فوتوغرافيا حفظت صوره ذكريات هذه الرحلة الجماعية، وربما تأثرابهذه الفوتوغرافيا حرص جيروم - على خلاف فنانى جيله من الرومانتيكيين - على إزالة كل أثر لفرشاته من فوق سطح اللوحة.

وامتلأت لوحات جيروم بنماذج بشرية مستمدة من مشاهد البيئة المعاصرة مثل شخصيات جنود الأرناؤوط (4) فى تنوراتهم البيضاء أو شخصيات الباشى بزق، ودائما ما يصور هذه الشخصيات - وكانت آنذاك رمزا للسمعة السيئة فى أعمال السلب والقتل - فى أوقات الفراغ يتناولون أكلة شعبية أو يدخنون النارجيل (لوحة رقم 40) أو يلعبون الشطرنج، ودائما يضمن جيروم لوحاته خلفيات مستمدة من البيئة المصرية، بوابات تعود إلى العصر الأيوبى أو محاريب متتابعة تعلو نافورة، كما أنجز جيروم أكثر من عشرين لوحة تصور المسلمين فى وقت الصلاة، لعل أكثرها أهمية لوحة «صلاة الجماعة فى مسجد عمرو بالقاهرة» (لوحة رقم 41) إذ إنها لا تعطى فحسب مشهدا رائعا لمسجد على الطراز العربى بشكل نموذجى مع محراب الصلاة الخاص به وأعمدته الكثيرة وكذلك أسراب الحمام التى تحوم عبر فتحات المسجد إلى ساحة المسجد، ولكن أيضا نجح جيروم فى تقديم الجو الدينى الجليل الذى يسود صفوف المصلين ، كذلك لم يستطع جيروم - كرجل فرنسى ومتأثر فى فترة شبابه بالمصور آنجر - مقاومة إغراء تصوير النساء العاريات فى بيئة مستمدة من الشرق، فراح يصور الحمام المغربى فى أكثر من لوحة، وكذلك أكثر من لوحة عن مشاهد لسوق العبيد والجوارى، فلم تكن تلك الأماكن من أسواق الجوارى والعبيد ممنوعة على الغرباء، ولذا فقد أتاحت للمستشرقين أمثال جيروم أن يتابعوا واقعيتهم المنشودة فى أعمالهم بلا تحوير، أوتخيلات مفرطة، على عكس مكان مثل الحريم، ذلك المكان المحرم على الغرباء دخوله، ومحرم - فى الوقت نفسه - على النساء تجاوزه أو استضافة الغرباء فيه، كذلك فإن نسوة الحريم كن ينتمين غالبا إلى الطبقة الأرستقراطية المترفعة الوقورة المحتشمة، لذا فقد كان من الطبيعى أن يتجه المصورون المستشرقون ، ومنهم جيروم ، إلى شخصيات نسائية أخرى مثل شخصية الراقصة الشعبية فى مصر (العالمة) (لوحة رقم 42)

من الإنصاف أخيرا الإشارة إلى أن جيروم استطاع الانتقال باللوحة الاستشراقية من فورة المبالغات الرومانتيكية ، وارتقى بها عن الابتذال، إذ أتاحت له الواقعية أن يستقل بذاتيته فى اللوحة، وأن ينفى زمنا طويلا من سيطرة الموضوعات الملحمية على أعمال المصورين منذ جرو وحتى شاسيريو.

**ليون بيلى (1827 - 1877م)**

يعرف ليون بيلى بلوحته الشهيرة المؤثرة المسماة «حجاج فى طريقهم إلى مكة» (لوحة رقم 43)، إذ تعد تلك اللوحة من أهم وأعظم لوحات فن الاستشراق، وبلغ من قيمتها أن قامت الدولة بشرائها عام 1861م، وظلت معلقة فى متحف اللوزيمبورج حتى عام 1881م، وحاليا تعرض بمتحف اللوفر، وحالت هذه اللوحة دون أن تذهب ذكرى ليون بيلى طى النسيان فى أعوام كان الفنانون فيها ضحايا للصراع القائم بين تغير الأذواق الفنية، وعانت

الأعمال الفنية من تغيرات طرأت على الظروف ومجريات الأحداث.

ظلت أعمال هذا الفنان ضمن نطاق الملكيات الخاصة لأصحابه أو جامعي فنه الذين حصلوا عليها بعد المزاد الذى أقيم فى مرسم 1878م، كما احتفظت أرملته وأطفاله ببعض هذه الأعمال بعد وفاته. ولم تكتشف أعماله الأخرى، ولم تلق التقدير المناسب من الجمهور حتى وقت قريب ، وهذا بالرغم من إهداءات عائلته المتكررة لمتاحف سويسرا، وفرنسا، وتواجد أكبر مجموعة لأعماله فى فندق ساندلين بمدينة سانت أومر مسقط رأسه.

جاء بيلى من أسرة موسرة الحال وتربى فى كنف أمه بعد وفاة أبيه عام 1828م، وتلقى دروسه فى مدرسة الفنون المتعددة والتطبيقية، وأراد أن يصبح فنانا، خاصة بعد أن التحق بمرسم بيكو Picot لفترة قصيرة، ولكن يمكننا القول بأنه تدرب على الفن بصورة أفضل مع احتكاكه بفنانى جماعة الباربيزون وصداقته لهم.

قام بيلى بأولى رحلاته إلى الشرق الأدنى عام 1850م برفقة الفنان لويسيل Leon Loysel ، مصاحبين لفريق علمى فى مهمة مكلفة بدراسة الجغرافيا التاريخية للمكان، وترأس هذه المهمة العالم ل. ف. كينار دى سولسى L.F. Caignart de Saulcy ، كان مسار رحلتهم حول البحر الميت، أو فى أبريل من العام التالى اتجه بيلى ولويسيل شمالا إلى بيروت قبل زيارتهم للقاهرة والإسكندرية.

تكشف *أعماله التى سجلت هذه الرحلة*، عن تأثر بالغ بأسلوب بروسبير ماريلا،من حيث الأسلوب والمعالجات اللونية، تضمنت هذه اللوحات مشاهد عن أطلال مدينة بعلبك وأشجار الزيتون فى النبى يونس المحيطة ببيروت وحتى سيدون، وبعد عودته إلى فرنسا قام بيلى بتصوير غابات فونتانبلو، وفى ذات الوقت عاش حياة اجتماعية نشطة مليئة بأمسيات الموسيقى المميزة، وبلقاءات مع النخبة من الفنانين والأدباء الذين التفوا حول الفنان جولز لورينس Jules Laurens .

اشتمل أول معرض له فى صالون عام 1853م على أعماله التى صورت مشاهد من ضواحى بيروت والقاهرة، وفى معرض باريس الدولى لعام 1855م قام بعرض لوحاته التى تصور مناظر فرنسا الطبيعية، بالإضافة إلى لوحته لدانييل مانين Daniel Manin الإيطالى.

وفى عام 1855م عاد بيلى إلى الشرق الأدنى، فرجع إلى مصر ومكث فى قصر سليمان باشا بمصر القديمة، وفى الخريف التالى قام بزيارة صحراء سيناء مع صديقه الفنان نارسيس بيرشير ، حيث قام الاثنان بتصوير المشاهد ذاتها.

وكان بيرشير سيشترى لوحة «*ضفاف النيل*» (لوحة رقم 44) التى عرضت فى معرض لندن الدولى عام 1862م ضمن المزاد الذى أقيم لبيع أعمال بيلى، وتعد المناظر الطبيعية التى رسمها استثنائية وغير عادية، فالصحراء كانت خالية ومهجورة، ويغلفها جو من الغرابة والخيال لا يملؤه إلا ارتفاعات وانخفاضات فى التربة، وتضفى لوحتان من أعماله هما « *صحراء ليبيا* » و«*البحر الميت*» - التى تعد أشهر لوحاته بعد لوحة «*الحجاج*» - على هذه الأجواء المهجورة ، الشعور بالقلق والغرابة وفى ذات الوقت تثير الدهشة لمنظرها الأخاذ الملفت للنظر، وتوجد اللوحتان فى متحف الفن الإفريقى وفن عبر المحيط بباريس.

وخلال رحلة استمرت لأربعة أشهر بدءا من يوليو وحتى أكتوبر عام 1856م قام بيلى برحلة استكشاف لنهر النيل وكان مصاحبا له فنانون آخرون أمثال إدوار آيمر Edouard Imer الذى التقى به فى القاهرة، وأيضا جيروم وبيرشير وبارتولدى ، ومن فوق سطح المركب الذى استقلوه، وأحيانا من على الشاطىء ، رسم بيلى سلسلة من اللوحات الصغيرة التى تكشف عن اهتمامه الكبير *بالتناغم اللونى الموجود فى الطبيعة وبالتناقض والاختلافات التى تحدثها تغيرات الضوء*، كما سجل بيلى فى دراساته عن الحيوان والطبيعة صور الجمال والجاموس، وأيضا تخطيطات أولية بالألوان الزيتية لأشكال وأشخاص مستخدما لمسات جريئة.

وبناء على تأثره بنبل شخصية الفلاحة المصرية، قام بيلى بدراسات متوسعة للوحته التى نفذها عام 1863م، والتى تعد أول أعماله التى تصور الشكل الآدمى، وعندما اتخذ لويس موشوLouis Mouchot تلميذا له، عاد مرة أخرى إلى مصر فى عام 1857م.

تخلى بيلى بعد زواجه عن أية أفكار تراوده بشأن معاودة الارتحال والسفر، ولكن بالرغم من ذلك اكتسب سمعة جيدة ، لكونه فنانا مستشرقا متميزا، وجاء صالون 1861م مكللا جهوده بالنجاح ، خاصة على الصعيد الشخصى، فقد كان بيلى محملا بالأفكار والآراء عن

الشرق الأدنى ، بالإضافة إلى النجاح الباهر الذى لاقته لوحته المسماة «الحجاج» ، وكانت أهمية اللوحة تكمن فى إضاءتها المميزة، ولكن بيلى أراد أن تكون ذات مغزى أكبر من مجرد تسجيل الحدث الدينى الذى تنطوى عليه حمل الحجاج للمحمل وهم فى طريقهم إلى مكة، فقد آمن بأن الدين مشترك فى كافة أنحاء العالم طالما هناك إيمان واحد بوجود الله، ولهذا أشار «ب .ونتربيير» لوجود العائلة المقدسة فى شمال اللوحة.

وبالرغم من أن بيلى استمر فى عرض لوحاته فى صالونات باريس، ولاقت أعماله نجاحا مذهلا فى الأعوان التالية، إلا أنه بحلول عام 1874م أصبح من العسير بيع أى عمل من أعماله. وقد أمضى فترة قصيرة من أيامه الأخيرة عاجزا عن الحركة فى بيته الريفى بمونت بولن ، ولكنه استعاد بعضا من حيويته ليعاود العمل ثانية، إلى أن مات جراء سكتة دماغية فى بيته بباريس عام 1877م.

**جان ليكومت دو نوى (1842 - 1923م)**

يعتبر ليكومت دو نوى المثال الذى يلخص أكاديمية فن الاستشراق، ويعود ذلك إلى تقنيته المتقنة، ولاهتمامه بالتفاصيل الأركيولوجية والمعمارية الدقيقة، ويعود ذلك أيضا إلى موضوعاته المأخوذة عن مصادر أدبية.

جاء دو نوى من أصل عائلة عريقة وهى عائلة البيادمونتيز Piedmontese التى استقرت بفرنسا فى القرن الرابع عشر، كان أبواه من جامعى الأعمال الفنية، وعمه الفنان أندريه دونوى Andre du Nouy المصور الرسمى للملك مراد حاكم نابلس ، وقبل أن يلتحق بمرسم جيروم، درس ليكومت دو نوى الفن مع شارلس جلير وإيميل سينول Emile Signol ، وتحت تأثير جيروم شرع دو نوى فى تنفيذ وعرض أعمال تعالج موضوعات تنتمى إلى المدرسة الكلاسيكية الجديدة وإلى مدرسة الاستشراق، والتى استلهمت من قصيدة «المومياء الرومانية» Le Roman de la Momie لثيوفيل جوتييه، وقد شجعه جيروم أيضا على زيارة مصر عام 1865م برفقة فيليكس كليمنت Felix Clement الذى كلفه الأمير حليم بتزيين قصره بشبرا بالقرب من القاهرة، ولكن ليكومت دونوى كان مهتما بمصر الكلاسيكية وليس الإسلامية، وخلال هذه الفترة صور لوحته « رجل يراقب ليل القاهرة» (لوحة رقم 45) عام 1886م ولوحة «شريف من مصر» (لوحة رقم 46) كما نفذت لوحته «حامل الأنباء السيئة» بناء على جزء فى «المومياء الرومانية» واستعان بمستندات وفرها له عالم المصريات بريس دافين، وعرضت هذه اللوحة فى صالون 1872م وقام متحف لوكسمبورج بشرائها.

ومع وصول دو نوى لسن الثلاثين ، كان قد ذاق النجاح والشهرة، وقامت الدولة بشراء أعمال أخرى له مثل لوحاته «مروض الطيور» عام ١٨٧٠م، و «موت جوكاستا» عام 1872م «إيروس» عام 1874م، كما قام دونوى بتصوير الصور الشخصية والصور الدينية، بالإضافة إلى المشاهد الكلاسيكية الحديثة والقديمة، وأيضا كلف بتزيين مصلى بكنيسة ترينيتيه وبعد وفاة زوجته الجديدة حصل دو نوى على المرتبة الثانية لجائزة روما وسافر إلى فينيسيا مع الفنان شارل توشيه Charles Toche ، ثم إلى مدينة طنجة بالمغرب.

قام دو نوى إثر قيامه بهذه الرحلة بعمل لوحات عرضت فى صالون 1895م كانت كلها مستمدة من المشاهد التى رآها فى زيارته لشمال أفريقيا، وفى عام 1877م كشف دونوى عن لوحته الرائعة «باب الحريم» تذكار من القاهرة، والتى بيعت إلى الكونت دوبيا Daupias من لشبونة، ولم تكن اللوحة تصور مشهدا واقعيا كما تبدو، فقد جمع دو نوى كعادته خليطا من التفاصيل المختلفة من الكتابات والموثقات.

فى الأعوام التالية، أصبحت مصادر إلهامه الرئيسية من كتابات فيكتور هوجو Victor Hugo وجوتييه وهذا ما يبدو واضحا فى ثلاثية أعماله. «رمسيس فى الحرملك » عام 1885 - 1886م ( والتى عرضت فى معرض لقاعات شرقية لجماعة الفنون الجميلة عام 1978م) و«نساء شرقيات» عام 1884م، والمحفوظة بمتحف الفنون الجميلة بكان، ولوحة «تاهوسير» عام 1887م، ولوحة «الفرعون الحزين» عام 1901م، أما فيما يختص بلوحته الشهيرة «الجارية البيضاء» عام 1888م، فإن جسد الجركسية الملتوى ربما يكون مستلهما من أحد مؤلفات جوتييه أو من كتاب «رحلة إلى الشرق» Voyage en Orient لجيرارد دى نيرفال، وتوجد هذه اللوحة فى متحف الفنون الجميلة بنانتس، وتذكرنا بمحظيات آنجر فى لوحته «الحمام التركى»، وقد أطلق على دونوى أنه «آنجر يرسم بأسلوب جيروم».

فى عام 1895م توقف دونوى فى بوخارست وهو فى

طريقه إلى اسطنبول لزيارة أخيه الذى كان يعمل كمهندس معمارى فى البلاط الملكى بروما، وهناك قام بتنفيذ الصور الشخصية والجداريات الفرسك فى الكنائس مستخدما الأسلوب البيزنطى، وعاد إلى مصر بعد ذلك لعمل الدراسات اللازمة للوحة «الفرعون الحزين» وتلى ذلك زيارته لمدينة بيسكرا بالجزائر . ولكن لم يقم بأية لوحة تصور المشاهد هناك.

**المدرسة البريطانية**

**دافيد روبرتس (1796 - 1864م)**

لم يبلغ مستشرق بريطانى ما بلغه روبرتس من حيث الشهرة وإثارة الاهتمام بشخصه أو بأعماله، ربما بسبب الدعاية التى أحاطت به، والتى ساهم هو أحيانا فى ترويجها، وربما بسبب تحمس البعض له واعتبار رحلته إلى الشرق تجربة منفردة بين نظائرها لدى فنانى الاستشراق البريطانى، وقد يكون وراء ذلك موهبة حقيقية ومهارة تسجيلية لم يبلغها مصور آخر فى عصره، وربما لكل تلك الأسباب مجتمعة.

ولد روبرتس عام 1796م فى عائلة أسكتلندية فقيرة فى ستوكبريدج بالقرب من إدنبره، وبعد أن تلقى بعض التدريبات الفنية كمصور فى داخل المنازل أصبح فى عام 1823م مصمما لمشاهد المسرح ، فعمل مصورا للمشاهد المسرحية فى مسرح دوروثى لين فى لندن، ولكنه تخلى عن هذه المهنة تدريجيا ليتجه إلى تصوير اللوحات على أسطح القماش، واقتصرت لوحاته فى تلك الفترة على مشاهد طبوغرافية للعمارة وكنائس كانت تمثل موضوعاته المفضلة، ولكنه رغم ذلك لم يستطع أن يحقق نجاحا يذكر حتى عام 1838م ، حيث قرر أن يرتحل إلى الأراضى المقدسة فى بلاد الشام لإنجاز أعمال تبهر المتلقى الإنجليزى، ويحقق سبقا لم يبلغه مصور إنجليزى قبله.

خلال عام 1828م راح روبرتس ينتقل بين إسبانيا وجبل طارق، وذلك قبل أن يرتحل إلى المغرب فى ربيع عام 1833م فأسرته هناك روعة العمارة المغربية التى خلفها الإسبان فى المغرب، وقد أثارت تلك الرحلة تعطشا زائدا لديه للاقتراب من الحضارة الإسلامية، فارتحل بعد ذلك إلى الشمال الأفريقى وهناك بهره جمال المكان وما يحمله من عبق الروايات القديمة.

كانت إسبانيا وقرطبة وشمال أفريقيا نوافذ أطل منها روبرتس على العالم الإسلامى حتى سنحت الفرصة أمامه ليرتحل إلى الشرق، فانطلق فى 31 أغسطس عام 1838م إلى مصر ووصل إلى الإسكندرية فى 24 سبتمبر، واتجه إلى القاهرة وهناك راح روبرتس ينجز دراساته الأولية للأهرامات وأبى الهول ومشاهد من المدينة نفسها، ثم أبحر من 8 أكتوبر وحتى 21 ديسمبر عبر النيل إلى النوبة، ثم عاد إلى القاهرة وطوال هذه الرحلة لم يتوقف عن إنجاز المخططات السريعة لكل أشكال العمارة تقريبا التى شاهدها وكل مشاهد النصب التذكارية.

ولقد لعبت أعمال أركيولوجية سابقة مثل موسوعة «وصف مصر» دوراً هاماً فى توجيه نظر روبرتس للمشاهد التى صورها فى مصر، ومع ذلك فقد أوضح روبرتس أن الوصف الفرنسى لمصر كان غير دقيق، وأنه حينما ذهب إلى الشرق تفوق على العمل الموسوعى للحملة الفرنسية من نقل المشاهد بدقة، وربما لم يعتمد روبرتس بشكل كامل على كتاب «وصف مصر» لكن لاشك أن ذلك العمل الموسوعى كان ذا أثر بالغ على شخصية روبرتس التاريخية الروائية بشكل عام، فالزوايا والوجهات والمخططات التى تناولها علماء العمل الفرنسى «وصف مصر» فى تصويرهم للمعابد والمشاهد المصرية كانت هى نفسها التى اتبعها روبرتس فى أعماله عن مصر والنوبة (لوحة رقم 47) و(لوحة رقم 48)، كذلك جاءت كل مشاهده عن البتراء متشابهة مع أعمال لابورد، حتى فى اختياره للمبانى المصورة مثل قوس النصر فى البتراء فإن تصوير روبرتس للأزياء والعادات والأسلحة العربية تتشابه مع ما أنجزه لابورد عن نفس الموضوعات اعتمادا على دراسات أركيولوجية سابقة، كذلك فقد نقل روبرتس عن مصور آخر هو لويس دولينانت Louis de Linant بعض رسومه عن العمارة المصرية مثل واجهة معبد أبى سمبل ويكاد عمل روبرتس يتطابق مع عمل لينانت فى الزاوية المختارة وطريقة التناول (لوحة رقم 49) و(لوحة رقم 50).

أنجز روبرتس دراسات سريعة لشوارع ومساجد القاهرة، ثم اتجه إلى جبل سيناء فى فبراير عام ١٨٣٩م ثم عبر قناة السويس ووصل إلى دير سانت كاترين فى 17 فبراير ثم اتجه إلى البتراء وصور منها مشاهد ثم عبر خلال غزة ويافا إلى القدس ، وفى الأراضى المقدسة نفذ روبرتس العديد من الدراسات السريعة لبيت لحم، والبحر الميت، وقد استقبلت هذه الأعمال فى وطنه بعد عودته بحفاوة ، حيث اعتبرت أنها مستمدة من روح الإنجيل.

بحلول 15 أبريل غادر روبرتس القدس في طريقه إلى العودة، حيث سافر عبر نابلس والناصرة وطبرية وزحلة وبعلبك ، ووصل إلى بيروت في 10 مايو، وفي مصر أنجز صورة شخصية لمحمد علي والي مصر، ثم انتقل إلى الإسكندرية وأبحر عائدا إلى إنجلترا ووصل إلى لندن في 21 يوليو عام 1839م محملا بمئات من الرسوم فاستقبل استقبالا عظيما وأقيم له احتفال خاص تهنئة له على رحلته والتي اعتبرت في حينها أكثر الرحلات نجاحا.

لقد نجح روبرتس بأعماله الاستشراقية أن يجذب إعجاب عامة الجمهور الإنجليزي والمتخصصين على حد سواء، وصارت أعماله من أعظم الأعمال الليثوجرافية في الأدب الإنجليزي بعد أن نشرت من خلال فنان بلجيكي هو لويس هاج Louis Hagehe متضمنة تعليقات نصية وضعها كل من كرولي Croly وبروكيدونBrockedon وقد بلغ من إعجاب كاتب مثل بنجامين دزرائيلي Benjamin Desraeli بهذه الرسوم أن جعل البطل في روايته «اللورد مونتا كوت» يتقرب في صلاته ويشبع روحه المتدينة لامن خلال صورة للمسيح أو أية شخصية مقدسة، ولكن من خلال دراسات روبرتس للأماكن المقدسة.

الملاحظ في مجموعة التصاوير التي أنجزها روبرتس وفي أشكاله التوضيحية في كتابه أن أعمال روبرتس الليثوجرافية مختلفة عن لوحاته التي أنجزها بالزيت على نحو ما يظهر في واجهة معبد دندرة ، حيث يبدو أن روبرتس قد اعتمد في تنفيذ لوحته الزيتية للمعبد على دراسته السريعة بالألوان المائية والطباعة الليثوجرافية، لكن روبرتس في المعالجة الزيتية أسقط من حسابه الشروخ والإصابات التي تبدو على الرؤوس النحتية العملاقة التي تصور حتحور والتي تعلو أعمدة مدخل المعبد ويبدو أن روبرتس قصد من ذلك إلى معالجة التسجيلات الأركيولوجية لتكون أوضح بالنسبة للمتلقي الغربي (لوحة رقم 51) و(لوحة رقم 52).

أعداد كبيرة من أعمال روبرتس فقدت، ولكن يبدو أن روبرتس كان محظوظا حين أعيدت طباعة كثير من دراساته السريعة الأصلية عن الشرق في سنوات لاحقة على يد لويس هاج Lewis Haag وتلك الأعمال لازالت تملأ المنازل الخاصة والمنشآت الثقافية وصالات المزادات وهي تشهد بشكل عام على دقة هاج والذي اجتهد في إخفاء شخصيته الفنية لسبب أو لآخر لتظهر أعماله وكأنها لروبرتس نفسه، ومن ذلك لوحة هاج معبد الأقصر ولوحة قلعة القاهرة (لوحة رقم 53) و(لوحة رقم 54) فهما إعادة خلق جيدة للرسوم المائية التي صنعها روبرتس للمعبدين مع ذلك يمكن ملاحظة بعض الفروق الطفيفة بين زعمال هاج والأعمال الأصلية لروبرتس ، ولايوجد أي دليل قوي على أن تلك الفروق كانت بإيعاز من روبرتس نفسه أم لا.

أهم ما يلفت النظر في كتابي روبرتس هو شمولية هذين الكتابين. فقد صور كل المناطق الاثرية الهامة في مصر والأرض المقدسة والنوبة، متفوقا بذلك على كل من سبقوه من الرحالة والمستشرقين البريطانيين الذين لم ينتجوا خلال رحلاتهم إلا نذرا يسيرا من الأعمال ، فلم يكن روبرتس يهدف إلى مجرد تصوير معبد أو معبدين. ولكنه فوق ذلك حرص على تسجيل النصب الواحد أو العمارة الواحدة من أكثر من زاوية، على سبيل المثال فقد صور تمثالي ممنون في طيبة من ثلاث زوايا مختلفة. ففي إحدى لوحاته لهذين التمثالين صور شكلي تمثالي ممنون على البعد في وضع الثلاثة أرباع بينما يبدو في خلفية اللوحة مشهد لطيبة، وفي لوحة ثانية يصور روبرتس نفس التمثالين من الجانب وفي هذه المرة صور التمثالين من زاوية قريبة جدا لدرجة يلمح معها المشاهد النقوش الهيروغليفية الموجودة على التمثالين، وفي لوحة ثالثة صور روبرتس نفس التمثالين أثناء موسم الفيضان ، وهذه اللوحة الأخيرة لا تعرض فقط التمثالين من الخلف ولكنه أيضا تصورهما في وقت مختلف من العام حينما يفيض نهر النيل ، وبينما يبدو التمثالان في اللوحتين الأولى والثانية يصوران في منتصف النهار يبدوان في اللوحة الثالثة في وقت الغروب (لوحة رقم 55) و(لوحة رقم 56) و(لوحة رقم 57).

في أعماله المبكرة يبدو روبرتس مدفوعا خلف اختيار الزوايا التي تتيح له إنشاء فراغات ممتدة في اللوحة ليضع أشكاله وعناصره في وضع مقروء من قبل المتلقي بشكل أوضح، وفي سعيه لإنجاز كتابيه عن الأرض المقدسة ومصر والنوبة أتاح العدد الضخم للوحات التي أنجزها روبرتس لأشكال العمارة والصروح من أكثر من زاوية، أتاح ذلك لروبرتس أن يضمن لوحاته زوايا غير عادية وغير مألوفة، فمثلا يصور القدس في سبع لوحات ومعبد الكرنك في ست لوحات ويصور أبا الهول من الأمام والجانب وفي وسط عاصفة ترابية، كما أنه صنع رسوما مستوحاة من

داخل وخارج المعبد الواحد مثلما صور واجهة أبى سمبل من الخارج ، وقد طمرت الرمال جزءا من تماثيله الصرحية، وصوره فى لوحة أخرى داخل المعبد مع أشكاله الصرحية التى تحدد جدران الغرف الممتدة.

إلى جانب اهتمام روبرتس بتصوير المشاهد الأثرية، فقد استهواه تصوير المساجد، والعمارة الإسلامية فى مصر، وقد كانت نظرية كريستوفر رين Christopher Rynneالتى نادت بأن العمارة القوطية هى امتداد للعمارة الإسلامية، هى نقطة الانطلاق التى دفعت روبرتس لدراسة العمارة الإسلامية وتسجيلها فى لوحاته.

نقطة أخيرة يجب الإشارة إليها فى معرض الحديث عن أسباب ذيوع شهرة روبرتس وتفرده بين نظرائه، وهى نظرته الخاصة والمغايرة التى تلمح نقطة مفاجئة فى المشهد الذى يصوره، نحو ذلك تصويره لتمثالى ممنون فى طيبة منتقلا بهما من مجرد كونهما نصبا صماء إلى رؤية سيريالية مجردة حين يصورهما من الخلف تنعكس ظلالهما على صفحة الماء، بينما تبدو الشمس فى الأفق وهى تغيب.

لكل ما سبق يظل روبرتس مصورا لافتا للانتباه مثيرا للجدل والبحث، بكل ما حوت أعماله من دقة تسجيلية أو اقتباس أومهارة تصويرية أوحتى مجرد إرضاء للمتلقى الأوروبى ، وهو مع ذلك كله يظل صورة مثالية للتعبير عن ثقافة عصره ورؤية المستشرق الخاصة لعالم الشرق.

**جون فريدريك لويس (1805 - 1875م)**

يمتاز جون فريدريك لويس بين نظرائه من المصورين المستشرقين بأنه طور نظرة المتلقى الغربى إلى الشرق، فأزاح عن عالم الشرق تلك الصورة المسرحية التى كانت ما تزال مسيطرة منذ أعمال روبنز، وركز على الحياة فى القاهرة وقدمها بشكل جديد ومتميز.

ولد لويس فى لندن، ولم يتلق الكثير من تعاليم الفن، سوى بعض ما تعلمه عن أبيه الذى كان يعمل نقاشا ، وحينما بلغ واحدا وعشرين عاما ركز على التصوير بالألوان المائية، وهو ما حقق له شهرة واسعة فيما بعد، وفى منتصف عمره قضى لويس معظم سنواته خارج وطنه، فبقى فى إسبانيا والمغرب لمدة عامين تقريبا، من عام 1832م وحتى عام 1834م وفى عام 1837م غادر إنجلترا ، وقضى الأربعة عشر عاما التالية مرتحلا عبر إيطاليا واليونان والشرق قبل أن يستقر فى القاهرة عام 1841م.

أكثر المعلومات التى تجمعت عن العشر سنوات التى قضاها لويس فى مصر مصدرها هو الفصل الأخير من مذكرات الكاتب ثاكراى Thackeray عن رحلته فى القاهرة، وذلك حينما زار المؤلف لويس فى القاهرة، ووجده يحيا فى منزل مملوكى على طراز فخم فى حى الأزبكية مطلقا لحيته ومرتديا زيا تركيا.

وقد عرضت اللوحات التى نفذها لويس بالألوان المائية عن مصر فى الأعوام التالية لعودته إلى إنجلترا ، وفى عام 1851م فكانت وراء ذيوع شهرته، ومع ذلك فإن افتقاره إلى الدعم المالى سبب له بعض الإحباطات.

ويشير الميجور والجنرال ج. م. هـ لويس J. M. H. Lewis ابن شقيقة الفنان إلى أن هناك حوالى ستمائة لوحة ورسم قد أنجزها الفنان فى سنوات حياته بالقاهرة، نصفها كان دراسات للأشكال البشرية، وحوالى ربع هذه الأعمال كان يتناول مشاهد الشوارع والبازرات والمساجد والتى لعبت فيها العمارة الجزء الأعظم منه، وحوالى خمس هذه اللوحات ركز فيها لويس على مشاهد الصحراء وحياة البدو.

فى عام 1850م وقدم لويس لوحة كانت هى أول ما أنجزه عن مصر إلى معرض جمعية قدامى مصورى الألوان المائية، وكانت تتناول موضوع الحريم ، الموضوع الذى طالما أثر المستشرقون وصفه وتصويره سواء من خلال احتكاكهم المباشر به، أو من خلال تخيلاتهم الخاصة، واستطاع لويس فى لوحاته عن الحريم أن يعبر عن جو من الألفة يتفق مع التقاليد الغربية فى إنجلترا إبان العصر الفيكتورى ، فمنذ بداية النصف الثانى من القرن التاسع عشر استجد مصطلح Victorian على المجتمع فى إنجلترا مرتبطا بأشكال الحياة الاجتماعية المحتشمة والملتزمة أخلاقيا، وبالرغم من الاختلاف بين حياة المجتمع الإنجليزى والحياة القاهرية التى عاشها لويس طوال عشر سنوات من حيث العادات الاجتماعية والثقافية بشكل عام إلا أن هناك بعض نقاط التشابه والالتقاء بين النظم الاجتماعية بين البلدين فى ذلك العصر.

ففى كل من إنجلترا الفيكتورية والقاهرة، كانت مهام ومسئوليات كل من الرجل والمرأة محددة ودقيقة فى النظام الأسرى، فبينما كان الرجل هو العنصر المسئول عن السعى والعمل والمشاركة فى الحياة العملية بكافة أشكالها كان على المرأة أن تلزم المنزل وتديره، وتكون مسئولة بشكل

كامل عن رعاية الأطفال، وتنسيق المنزل ، وتوفير كل سبل الراحة للزوج، ولقد ظل لويس يعكس فى لوحاته عن الحريم فى القاهرة ـ كما تخيلها ـ نفس الصورة التى وجدها فى وطنه إنجلترا ومجتمعها الفيكتورى، لذا ، فقد كان من السهل على المتلقى الإنجليزى فى ذلك الوقت أن يتقبل لوحات لويس ، بل ويجد فيها انعكاسا صادقا لأفكاره وثقافته.

وقد أنجز لويس عدة لوحات تتناول موضوع الحريم الشرقى، غلب عليها طابع من الرقة والهدوء والتناول الواقعى، كما يظهر ذلك فى لوحاته «الحياة فى الحريم» (لوحة رقم 58) عام 1838م، ولوحة «الرسالة المحظورة» (لوحة رقم 59) عام 1869م ، ولوحة «القيلولة» عام 1876م وفى كل تلك الأعمال يبدو تأثر لويس الواضح بتكوينات المنمنمات الفارسية فى المعالجات التشكيلية، ونعومة الأداء الذى أتاحها استخدامه الألوان المائية فى أغلب لوحاته.

وقد تأثر لويس بأشكال العمارة والمنازل فى القاهرة، ومن ذلك تأثره بمنزله الذى أقام فيه بالقاهرة، فسجل لويس أجزاء من ذلك المنزل فى بعض لوحاته مثلما يبدو فى لوحة «قاعة الاستقبال»، أولوحة «وجبة منتصف النهار» (لوحة رقم 60) عام 1875م.

كما أغرم لويس بمشاهدة الصحراء فأنجز عدة لوحات من بينها «معكسر فرانك فى صحراء سيناء» (لوحة رقم 61) عام 1842م، والتى تصور تجمعا من الأشكال البشرية والجمال يضم ذلك الحشد فضاء يحده من اليمين ومن اليسار مجموعة من الجمال والمشهد ينفتح فى منتصفه على فضاء الصحراء الذى يظهر فى نهايته دير سانت كاترين، الشخصية فى اليسار هى شخصية لورد كاستليريج Castlereagh الذى سجلت رحلته للشرق فى «يوميات رحلة لدمشق» عام 1847م، وهو الذى كلف لويس فى خطاب بتصويره مع حاشيته قبل مغادرة القاهرة وذلك مقابل مائتى جنيه استرلينى ، وكان مقابلا سخيا وقتذاك، وقد سنحت الفرصة للويس لاختيار البيئة المحيطة بالأشخاص المصورين ، وكان بالفعل قد صور معظم هؤلاء الأشخاص ، فكان من السهل أن يضمهم جميعا فى بيئة لصحراء سيناء ودير سانت كاترين من خلال مخططات سابقة لهذه المشاهد، وقد عرضت نسخة بألوان الزيت مطابقة للوحة السابقة (غير معروف على وجه التحديد مكانها الحالى) فى الأكاديمية الملكية عام 1863م.

كذلك صور لويس لوحة «إدفو» (لوحة رقم 62) فى عام 1860م لكن المثير فى تلك اللوحة أن لويس فى البداية لم يستثره المعبد الأسطورى ، والذى يعد أحد أجمل النصب التذكارية على النيل، لكن بدلا من ذلك كان لويس قد اكتفى بتصوير معسكر بدوى، لكن بناء على رغبة النقاد أضاف لويس فى نفس اللوحة حينما عرضها فى العام التالى شكل معبد إدفو ومئذنة لمسجد، لتتجاوز بذلك الحضارة المصرية القديمة وحضارة مصر فى العصور الوسطى.

كما تناول لويس موضوعا جديدا أضاف به إلى رصيده كفنان مستشرق، وهو موضوع التعليم فى مصر، فأنجز لوحته «مدرسة تركية بالقرب من القاهرة» عام 1865م ، واللوحة تحوى تكوينا بسيطا يشتمل على نوافذ زجاجية مبسطة، كما أن الخزانة التى يرتكن عليها الشيخ المعلم خالية من الزخارف، والجو العام للوحة يتشابه مع العديد من اللوحات الأخرى للويس، ومن المحتمل أن غالبية الزخارف، والجو العام للوحة يتشابه مع العديد من اللوحات الأخرى للويس. ومن المحتمل أن غالبية عناصر اللوحة هى عناصر منزله الخاص بالقاهرة، وكذلك فإن شكل الكاتب الشيخ يتكرر فى رسم أنجزه لويس فى بروسا (مكانه الحالى غير معروف) ، كما يظهر فى لوحة لويس الأخرى «مفسر القرآن» عام 1869م.

وفى لوحة «المدرسة» يضع لويس عناصر تشير إلى مضمون التعليم فى مصر والذى يعتمد بشكل أساسى على تحفيظ القرآن وتلقين أداء الصلاة، فنجد فى الخلف على الدار نقشا قرآنياً نقرأ فيه عبارات «لا إله إلا الله محمد رسول الله»، و«بسم الله الرحمن الرحيم»، و«الحمد لله رب العالمين»، كما أن هناك على الحائط ما يشبه الشهادة الرسمية، ربما تتعلق بمؤهلات المعلم نفسه.

ورغم أن معظم روايات المستشرقين عن ذلك العصر كانت تشير إلى أن تعلم القراءة والكتابة كانت مؤهلات غير عادية للفتيات ، وكانت الأمية النسائية ـ إن جاز استخدام هذا التعبير ـ هى الوضع الشائع والمألوف فى المجتمع المصرى ، رغم كل ذلك فإن لويس بعمله هذا يؤسس نظرة مغايرة لحال الأنثى الشرقية، تماما كما صنع من خلال لوحاته عن الحريم الشرقى.

ولأن لويس كان مغرما بالقاهرة بشكل عام، فقد امتدت موضوعات لوحاته لتسجيل حياة التجار والباعة وعامة المجتمع فى الأسواق التاريخية القديمة، ومن ذلك لوحته

«بازار خان الخليلي في القاهرة» (لوحة رقم 63) عام 1872م، والتي عرضت لأول مرة بعد إنجازها بعامين مؤكدة على بلوغ لويس قمة التأكيد على التفاصيل ومحاكاة الواقع، مماحقق للويس قدرا كبيرا من الإطراء والتقدير من قبل النقاد.

كانت موهبة لويس موهبة متفردة وكانت عاطفته للموضوعات المصرية ذات عمق خاص، لذا فإنه يبقى الأكثر تميزا بين عدد من المصورين البريطانيين الذين صوروا مشاهد الصحراء والأسواق والحريم وصروح مصر القديمة، تلك الموضوعات التي كانت آنذاك موضوعات مألوفة في كل المعارض الأوروبية.

**توماس سيدون (1821 - 1856م)**

يرتبط اسم توماس سيدون Thomas Seddon بمصوري جماعة ما قبل الرفائيلية Pre Raphaelite ، وربما ينتسب أسلوبه في لوحاته القليلة التي تصور الشرق الأدنى - والتي نفذها قبيل موته المفاجيء - إلى مبادىء هذه الجماعة أكثر من انتسابها إلى الاتجاه الاستشراقي.

ولد سيدون لأب ذائع الصيت في مجال صناعة الأثاث، فقام بزيارة باريس وقرية باربيزون ومدينة دينان المطلة على البحر البريطاني، وذلك قبل أن يعرض أعماله في الأكاديمية الملكية عام 1852م، ثم غادر إلى القاهرة في نهاية عام 1853م، وهناك قابل إدوارد لير الذي قال عنه سيدون بأن نصائحه كرحالة أتت بنتائج موفقة، كما صادف ريتشارد بيرتون عالم اللغويات والدراسات العربية، والذي يعد من أكثر الناس إثارة للدهشة والإعجاب في عصره لذكائه الشديد ولرفضه تحمل القيود التي تفرضها الأعراف والتقاليد ، وقد قام سيدون برسم بيرتون وهو يرتدي زيا عربيا كاملا (لوحة رقم 64) ، واستخدمت هذه الصورة الشخصية في المطبوعة الليثوجرافية المرافقة لمقالات بيرتون التي نشرت عام 1855م، والتي سجل فيها انطباعاته عن رحلته المجازفة والجريئة التي قام بها إلى مكة وأطلق عليها عنوان «حكايات خاصة يرويها مسافر للحج إلى مكة والمدينة»Personal Narrative of Pilgrim to Al- Madinah & Meccah ، وبعد أن عرضت نسخة عن هذا اللوحة بالألوان المائية في معرض نظمته جمعية الفنون الجميلة بلندن عام 1978م ظهرت نسخة أخرى عنها بالألوان الزيتية وسط أعمال مجموعة خاصة كان سيدون قد تركها بمصر.

وفي خريف 1854م ترك سيدون القاهرة ماضيا إلى فلسطين برفقة هولمان هانت وكانت أسبابه ترجع إلى مواصلة دراسة تقنية وأسلوب مدرسة ما قبل الرفائيلية، وأيضا لكي يتفادى الرجوع والعمل مع أبيه، وبالرغم من انه لم يكن يملك نفس الأسباب السامية التي جعلت هانت يزور هذه الأراضي المقدسة، فإنه كان يحاول - كما أشار شقيقه - أن يكفر عن الأوقات التي انغمس فيها في الملذات عندما كان بباريس ، رسم سيدون لوحته «كبش الفداء» - والموجودة حاليا في جاليري ليفر للفنون ببورت سان لايت - خلال رحلته إلى فلسطين.

عاد سيدون مرة أخرى إلى دينان في نوفمبر عام 1854م، وشرع في التحضير لمعرض يضم أعماله يقام في لندن العام التالي، وقد لاقت أعماله إعجاب الباحث جون راسكين John Ruskon ، وفي عام 1856م عرض سيدون أعمالا له في الأكاديمية الملكية منها «شيخ عربي ومخيمات في صحراء مصر»، و«مشهد داخل ديوان بطريرك قبطي بالقرب من منطقة الأزبكية» ، وعاد سيدون في العام ذاته إلى القاهرة وهو وهن الجسد جراء الحمى الروماتيزمية فسقط صريع الفراش حتى وفاته، وفي عام 1857م أقيم في جمعية الفنون بلندن معرض يضم مجموعة أعماله، وخلال هذا المعرض ألقى راسكين خطابا عنه قائلا: «على الرغم من أن سيدون ربما يكون قد تخلى عن تقنيته التي تكاد تتسم بالشاعرية والصدق والحرص، فإنه جراء وفاته المبكرة، يعد أنقى وأطهر فناني المناظر الطبيعية الذين ينتمون لجماعة ما قبل الرفائيلية».

**فرانك ديلون (1823 - 1909م)**

بدأ فرانك ديلون Frank Dillon حياته المهنية كفنان تحت إشراف فنان المناظر الطبيعية جيمس هولاند James Holland ، الذي تخصص في تصوير مشاهد من مدينة فينيسيا وأيضا بعد أن تلقى دراسته في الأكاديمية الملكية بلندن، أمضى ديلون أغلب حياته في لندن، وذلك إذا استثنينا بعض الزيارات التي قام بها إلى أسبانيا، النرويج، إيطاليا، مصر، واليابان.

قام ديلون بأول زيارة له إلى مصر في عامي 1854 و 1855م ولكنه عاد إليها ثانية لعدة مرات: من 1861م إلى 1862م ، ومن 1869 إلى 1870م ، وأخيرا من 1873 إلى 1874م وخلال زيارة تالية إلى مصر قام ديلون بمشاركة بعض من أصدقائه باتخاذ الإجراءات اللازمة لوقف هدم

المبانى الإسلامية بمدينة القاهرة وأيضا مدينة أخرى تتعرض لنفس المصير، كما عارض ديلون بناء السد الأول الذى كان معتزما إقامته فى أسوان بحجة أنه كان سيتسبب فى فيضان النيل وإغراق معبد فيلة.

عرض ديلون أعماله التى وصل مجموعها وقتئذ إلى مائتين وواحد وعشرين لوحة، فى الأكاديمية الملكية، وأيضا فى مقر الجمعيات المختلفة بلندن بما فى ذلك المعهد البريطانى. كما اشترك فى المعارض الدولية لعامى 1862 و1878م.

ضمت أغلب أعماله المنفذة بالألوان الزيتية مشاهد عن مصر مثل لوحة تصور تمثالى ممنون فى طيبة، هذا بالإضافة إلى لوحة «أبو الهول فى منتصف الليل» ولوحة «داخل حريم الشيخ السادات» (لوح رقم 65) ولوحة «منزل الشيخ المهدى بالقاهرة» (لوحة رقم 66) وأخيرا لوحة «النيل واندفاعه نحو الشلال».

**وليام هولمان هنت (1827 - 1910م)**

ولد هنت فى لندن عام 1827م، وتلقى بعض التدريبات الفنية مع مصور متوسط الموهبة متخصص فى تصوير الصور الشخصية، وأيضا تلقى بعض المهارات الفنية فى معهد للفنون، إلا أن اشتغاله لبعض الوقت كرجل دين رفع مكانته ليصبح بعد ذلك مصورا دينيا محترفا. كذلك كانت أعماله الأولى - شأنه شأن كثير من المصورين المستشرقين - مؤسسة على أعمال أدبية لتشارلز ديكنز C. Dickens ووالتر سكوت Walter Scott، وكان ذلك فى فترة التحاقه بالأكاديمية الملكية فى عام 1845م. وفى عام 1847م اطلع على كتاب جون بابتيست راسين John Baptiste Racine «المصورون المعاصرون» وتأثر بشكل عميق بدعوة راسين لإنتاج فن يكون مستمدا بشكل مباشر من الطبيعة مشتركا فى ذلك مع معاصره دافيد ويلكى فى تأثره بدعوة واشنطون إيرفينج Washington Irvingوتوماس لورينس Thomas Lawrence .

وفى خريف عام 1848م كون هنت مع جون إيفريت ميليهJohn Everett Millais ودانتى جابرييل روزيتى Dante Gabriel Rossetti جماعة ما قبل الرفائيلية، معلنين عداءهم للتقاليد التصويرية فى ذلك العصر، كما أعلنوا عن تمسكهم بفن القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وركزوا على رغبتهم فى التصوير من الطبيعة.

سبق ارتحال هنت الفعلى إلى الشرق محاولة مبكرة نسبيا فى عام 1851م لزيارة سوريا بصحبة بعثة أركيولوجية تحت إشراف أوستن هنرى لايارد Austen Hery Layard ولكنه أخفق فى ذلك، وكان بالفعل قد أنجز لوحته الدينية Boaz and Ruth عام ١٨٥٠م والتى استشعر بعدها بوجوب تصوير هذه اللوحة فى الأراضى المقدسة.

ارتحل هنت إلى الشرق فى يناير عام 1854م حيث ذهب إلى القاهرة وأقام معسكرا فى صحراء الجيزة مع المصور الإنجليزى توماس سيدون، مؤسسا بذلك شرقا خاصا به وعاش فيه وهو ذلك الشرق المقفر، الساكن فى أعماق الصحراء حيث ترعى الأفاعى كما يلاحظ فى لوحة له تصور أبا الهول منفردا فى بيئة ساكنة خالية من أى حياة إلا من تلك الأفعى التى تبدو على يسار التكوين إلى أسفل (لوحة رقم 67)، وأثناء هذه الفترة طرأ إلى ذهنه موضوعان أنجزهما بعد عشر سنوات لاحقة هما: لوحة «مغازلة صانع المصابيح» (لوحة رقم 68) ولوحة «الغروب فى مصر».

وكان هنت يرى أن رحلات روبرتس وويلكى المبكرة إلى الشرق هى تجارب جيدة ومبكرة ومع ذلك فقد كان يصر على البقاء مدة أطول من الفنانين السابقين وأن ينجز ما هو أكثر من مجرد دراسات أولية، كما وصف مشروع الارتحال إلى الشرق مثل ويلكى بأنه. «بعثة علمية فى بحث موضوعى ليصنع تاريخا وعلما ملموسين للمسيح».

ومثل ويلكى كانت القدس هدفا هاما لهنت فذهب إليها فى يونيه عام 1854م، وعاش هناك حتى خريف عام 1855م، وكانت أهدافه من إنجاز تصاوير دينية فى أماكنها الحقيقية فى الشرق هى نفس أهداف ويلكى: الدقة التاريخية والجغرافية، مؤمنا بأنها نفس العادات والتقاليد والأزياء التى جاءت فى الكتاب المقدس هى ما سيجده فى الشرق المعاصر.

والارجح أن هنت كان رافضا للتصاوير الطبوغرافية ويعتبرها هدفا فنيا سيئا ولذلك فلم يكن مثل ويلكى مأخوذا بأعمال روبرتس، ومع ذلك فقد كان متأثرا بأعمال روبرتس على نحو كبير، حتى فى اختيار الزوايا الغير مألوفة لتصوير الصروح الأثرية، كما يبدو ذلك فى تصويره للوحة أبى الهول التى تبدو وكأنها نفذت من مكان مرتفع، وبالكاد يميز المشاهد وجه أبى الهول فى رؤية جديدة لتمثال مألوف طالما صوره المستشرقون من قبل، وقد ألمح الآن

سنالي Allen Staley إلى أن «رؤية هنت لأبي الهول كانت على الأقل استجابة جزئية للكشوف الأثرية التي صنعها مارييت في عام 1854م، حيث يصور هنت الجزء الخلفي المكتشف والصخرة القاعدية للتمثال وهي الأجزاء التي لم تكشف عنها جهود علماء الحملة الفرنسية في محاولتهم للبحث عن مدخل للتمثال.

إلى جانب تأثره بويلكي، تأثر هنت كذلك بأعمال الفرنسي هوراس فيرنيه، حيث توافقت اهتمامات هنت مع تجربة هوراس فيرنيه في الشمال الأفريقي والأرض المقدسة، فقد انجز فيرنيه لوحات إنسانية عديدة متعلقة بالإنجيل، وتبدو دائما في لوحاته بيئات صحراوية شاسعة مع أشكال ونماذج إنسانية تبدو في ثياب شرقية، ويبدو ذلك تقليدا ثابتا في الأعمال الاستشراقية لفيرنيه الذي عاش في الشرق فترة قصيرة نسبيا. حتى إن ويلكي الذي قابله في بيت لحم شهد في رسالة إلى ويليام كولينز بأن «هناك فنانين فرنسيين وألمان قابلتهم في بيت لحم، بينهم هوراس فيرنيه، لم ينجزوا أي رسم » وكان رأي هنت في فيرنيه أنه «ماهر في التأليف ورغم ذلك فهو لم يتصل بالواقع الشاعري في الشرق».

بالإضافة إلى إقامته في القدس والقاهرة، ارتحل هنت إلى سودوم وأنجز على شاطىء البحر الميت دراسة للوحة «كبش الفداء» (وهي لوحة يرتبط موضوعها بطقوس دينية وردت في العهد القديم) وانتقل إلى بيروت عن طريق نابلس وزار الناصرة . وطبرية، ودمشق، وبعلبك حتى أبحر إلى الإسكندرية بحلول شهر نوفمبر من نفس العام، ومنها إلى رودس والقسطنطينية قبل أن يعود إلى الوطن، وكانت المدة التي قضاها هنت في الشرق قصيرة نسبيا بخلاف ما كان يأمل.

**تشارلز روبرتسون(1844 - 1891م)**

عرف تشارلز روبرتسون Charles Robertson ، كغيره من مصوري المدرسة البريطانية بتميزه وبراعته في استخدام الألوان المائية. وبعد دراسته للفن بلندن أمضى أربعة أعوام في مقاطعة إيكس بفرنسا، ثم علم بالإمكانيات المتاحة والمتوفرة للفنانين المبتدئين في الجزائر التي كانت قد أصبحت تحت الاحتلال الفرنسي مؤخرا، فسافر إلى شمال أفريقيا عام 1862م وهو في الثامنة عشرة، وسرعان ما ظهرت أولى أعماله الاستشراقية في الأكاديمية الملكية في العام التالي، ومنذ ذلك الوقت راح روبرتسون يسافر في عدة رحلات، كان منها رحلة إلى البحيرات الإيطالية عامي 1866 و1867م ثم إلى تركيا وفلسطين في عام 1872م وأخيرا إلى مصر ومدينة طنجة عام 1876م، ولم تكن رحلاته تلك قصيرة الأمد، بل امتدت في بعض الأحيان إلى شهور وامتدت أحيانا إلى أعوام، وكانت آخر هذه الرحلات عام 1889م عندما سافر إلى مصر والقدس ودمشق وتركيا وإيطاليا وإسبانيا ، وكان يطمح روبرتسون إلى إقامة معرض ضخم وهام يضم لوحاته المائية التي بلغ عددها مائة وثلاثين لوحة، ولكنه توفي قبل أن يحقق حلمه، وعرضت هذه اللوحات في جمعية الفنون الجميلة بلندن بعد وفاته مباشرة.

استخدم روبرتسون خامة الألوان الزيتية على مدى أعوام حتى 1880م تقريبا . ولكن منذ 1884م راح يستخدم فقط الألوان المائية، وقد تفوق في هذه الخامة الصعبة، إلى أن انتخب ليكون عضوا في الجمعية الملكية للتصوير بالألوان المائية، ثم أصبح من المشاركين الدائمين في الأكاديمية الملكية وجمعية فناني الألوان المائية الجديدة، حتى تقلد منصب الرئيس بالإنابة لجماعة الفنانين والحفارين الملكية.

وكانت أعمال روبرتسون تتميز بألوانها المبهرة وبتفاصيلها الدقيقة وكانت دائما مؤرخة ومن أهم أعماله الاستشراقية لوحاته «خان بدمشق» و«خارج المسجد » (لوحة رقم 69) عام 1879م، وبازار خان الخليلي» (لوحة رقم 70) وتعد هذه اللوحات تسجيلا للمشاهد اليومية في الطرقات، وللمناظر الطبيعية من البلاد المختلفة ،ولكنه قام أيضا بتصوير عدد من اللوحات الخيالية مثل «الباشا الحزين» التي استلهمها من كتاب «الشرقيون» Les Orientales لفيكتور هوجو، ولوحة «سندباد في وادي الماس» من كتاب «ألف ليلة وليلة».

**والتر تشارلز هورسلي (ولد عام 1855م)**

درس والتر تشارلز هورسلي Walter Charles Horsley ، ابن الفنان التاريخي جون كالكوت هورسلي، الفن في الأكاديمية الملكية حيث حصل على الميدالية الفضية عن رسم الأشخاص من الطبيعة، ومنذ عام ١٨٧٤م، قام بعرض أعماله بصفة دائمة في لندن وبيرمنجهام وليفربول وليسيستر ، وعرض له خمس وأربعون لوحة في الأكاديمية الملكية وكان عبارة عن صور شخصية ومناظر طبيعية.

في عام 1875م، تم إرساله إلى الهند عبر طريق يمر

بتركيا ، كواحد من أهم الرسامين لجريدة «الجرافيك» وذلك لتغطية زيارة أمير وليز، وهناك طلب منه النواب أن يصور في لوحاته سلسلة من الصور الشخصية، وبعد مرور ثلاثة أعوام قام بزيارة مصر وكان من ثمار هذه الرحلة لوحته «الفرنسيون في القاهرة» (لوحة رقم 71)، وهي موجودة حاليا في متحف شيفيلد، ومن أعماله الأخرى التي نفذها عن زيارته لمصر بالألوان الزيتية والمائية . «الطريق إلى الفانتازية» وهي لوحة عن مدينة الأقصر ، ولوحاته التي استمد موضوعاتها من القاهرة «طلاب العلم في جامعة الأزهر» و «الكلمة المفقودة» و «وقت الصلاة» (لوحة رقم 72).

**روبرت تالبوت ـ كيلي (1861 - 1934)**

نشأ روبرت تالبوت ـ كيللي - Robert Talbot Kelly في أسرة كبيرة وكان والده ، والمولود بمدينة دبلن، هو فنان المناظر الطبيعية «روبرت جورج كيللي» وعلى الرغم من ترك روبرت دراسته في سن مبكرة ليعمل في شركة أقطان، إلا أن والديه دائما ما شجعاه لينمي موهبته في الرسم والموسيقى، وقد درس مع أبيه الفن وعرض أعماله الأولية تحت اسم «آر جي كيللي الابن».

وفي أوائل الثمانينيات من القرن التاسع عشر ، بعثه رؤساؤه في رحلة بحرية للنقاهة بعد فترة من العمل المتزايد، وقد كان لهذه الرحلة أثر كبير في تغيير مسار حياته، إذ إنه استقال من عمله، وتبنى اسم العائلة «تالبوت» ليتفادى الخلط بينه وبين أبيه ، ثم عزم على الرحيل، فسافر إلى شمال أفريقيا ثم مصر التي أصبحت بيته الثاني.

امتلك تالبوت ـ كيللي مرسما في القاهرة، وأصبح متحدثا بالعربية بعد أن عاشر البدو لفترة من الزمن، وقد مكث لبعض السنوات بإنجلترا، وجاء ذلك بعد زواجه، ولكن معظم حياته كفنان قضاها في مصر، حتى عام 1915م ومع قدوم عام 1902م، اكتسب تالبوت كيللي سمعة جيدة كفنان ورحالة، وذلك بعد أن قام بنشر كتابه «آر تالبوت كيللي يصف ويصور مصر في أعماله» Egypt Painted and Described by Talbot-Killy ، وضمنه الرسومات التفصيلية التي قام بعملها.

وفي مرسمه الخاص بالقاهرة تلقى عروضا للقيام بأعمال من قبل أشخاص ينتمون للطبقة الأرستقراطية وهم يزورونه ضمن جولاتهم داخل مصر، كما كان تالبوت كيللي عضوا في الجمعية الملكية للفنانين البريطانيين، وفي المعهد الملكي لفناني الألوان المائية، وأيضا في الجمعية الملكية للمستعمرات البريطانية للفنانين ، وفي عامي 1903 و1904 م زار بورما بناء على طلب الحكومة.

كان روبرت تالبوت ـ كيلي مصورا ممتازا بالألوان المائية، واعتمد على استخدام الدرجات المحددة التدرج لإعطاء التأثيرات التي يريد أن يشيعها في لوحاته ، من الوردي إلى الأصفر الفاتح ثم الأصفر البرتقالي ويليه الأزرق اللامع والفاتح، وكثيرا ما أكد في لوحاته على العلاقة بين الإنسان والصحراء الشاسعة، من خلال لوحاته التي تصور هؤلاء الذين يعتلون الجياد أو الجمال في صحراء خالية محاطين بالرمال، والبدو وهم يسيرون تحت الشمس الحارقة، وتمتلك ووكر جاليري للفنون بليفربول لوحته الهامة «فرار الخليفة بعد خسارته في معركة أم درمان» أما لوحاته المنفذة بالألوان المائية فيمتلكها جاليرى ويليامسون للفنون في بيركينهيد مثل. «البحيرة الشرقية» عام 1892م، «محاربون في الصحراء» (لوحة رقم 73) عام 1896م ولوحة «مستكشف الصحراء» (لوحة رقم 74) عام 1902م.

**أوجستس أوزبورن لامبلو (1877 - 1930م)**

تلقى أوجستس أوزبورن لامبلو Augustus Osborne Lamplough دراسته في مدرسة شيستر للفنون، وقام بالتدريس في ليدز عامي 1898 و1899م، وقد صورت أعماله الأولى الكنائس من الداخل والمشاهد الفينيسية المعمارية، ولكن تغير ذلك بعد زياراته للجزائر والمغرب ومصر فبدأ في تصوير الموضوعات والعناصر الاستشراقية.

بدءا من عام 1905 م قام لامبلو بتصوير مشاهد عن الصحراء ونهر النيل ومشاهد من السوق بالقاهرة، وكما كان روبرت تالبوت كيللي ـ الذي تعلم منه الكثير ـ فنانا بارعا، وذا خبرة في إضافة الطبقات الرقيقة من الألوان المائية المخففة ليعطي إيحاء بحركة الرمال في العاصفة كما في لوحة «محارب الصحراء» (لوحة رقم 75)، أو ليرسم السماء والماء وهما مشوبان بلمسة ضوء الفجر أو الغسق كما في لوحة «غروب على النيل» (لوحة رقم 76).

كانت ألوان لامبلو دائما لا تحيد عن الألوان الترابية مثل الأوكر والأصفر البرتقالي والأبيض الكريمي ، كما استخدم توقيعا غير مألوف للوحاته كان مائلا إلى اليسار،

وقد طبعت رسوماته المائية ضمن كتبه «مصر وضواحيها» Cairo and its Environs ، «مصر وكيف ترى» Egypt and how to see و «الشتاء فى القاهرة» Winter in Egypt ، كما قام بتنفيذ الرسوم التوضيحية لكتابين لبيير لوتى Pierre Loti وهما - «موت فيلة» La Mort de Philae و«مصر» Egypte.

وقد كان لاميلو هو المصور الأثير عند العائلات المالكة، فاختار الملك إدوارد السابع Edward Vill لوحات من أعماله عن مصر والنوبة وقدمها الفنان فى قصر باكينجهام، كما فضله أيضا كل من ملكة اليونان، والأميرة بياتريسPeatrice، و«الملكة ألكسندرا Alexandra ، وخديوى مصر وملكة إسبانيا، وقد عرضت أعماله فى حياته بمعارض عديدة بلندن والمقاطعات الإنجليزية، كما عرضت بنيويورك وفيلادليفيا وبافالو.

**مستشرقون من أوروبا وأمريكا**

*لاشك أن المدرستين الفرنسية والبريطانية قد حازتا السبق فى مضمار الحركة الاستشراقية*، وهو *ليس بالأمر* الغريب، إذ إنه جاء ضمن حلقة متصلة من حلقات الصرا ع والتنافس الذى سيطر على العلاقة بين القوتين الكبيرتين أنذاك، ولذا فقد كان من الطبيعى أن يكون أغلب فنانى الاستشراق إما فرنسيين وإما بريطانيين ، بل إن الأمر تعدى ذلك إلى أن يصبح كل فنانى الاستشراق الذين ظهروا خلال القرن التاسع عشر، على اختلاف انتماءاتهم السياسية والاجتماعية والثقافية، متأثرين بإحدى هاتين المدرستين إلى درجة بلغت المحاكاة والتقليد الحرفى فى أحيان كثيرة.

لكن من الإنصاف أن نقول أن من بين هؤلاء الفنانين - على قلتهم - من نأى بفنه عن الوقوع فى فخ التقليد الفج لمستشرقى المدرستين الفرنسية أو البريطانية، وترك بصمة متفردة فى عالم الفن الاستشراقى من خلال أعمال متميزة سواء على مستوى الموضوع أو مستوى التكوين أومن ناحية الأداء، ورغم ذلك فلم يكن هناك بد فى كل الأحوال من تلبية احتياجات الذوق السائد فى إحدى هاتين الدولتين لاسيما بريطانيا ، حيث كان أغلب المقتنين وهواة جمع الأعمال الاستشراقية من الإنجليز الذين توافدوا - وبكثرة - على مصر خلال القرن التاسع عشر فى ظل الوجود البريطانى فى مصر، وفى ذلك السياق سوف تستعرض الدراسة نماذج لهؤلاء المستشرقين الذين زاروا مصر خلال القرن التاسع عشر، وتأثروا بمظاهر الحياة فيها وسجلوها فى لوحاتهم.

**كارل فيرنر (1808 - 1894م)**

درس كارل فيرنر Carl Werner الفن فى ألمانيا بأكاديمية ليبزيج، والتى كان يملكها الفنان شنورر فون كارولسفيلدSchnorr von Carolsfeld الذى عرف بتصوير الأحداث التاريخية، وارتبط اسمه دائما بجماعة «النازارين» the Nazarene الفنية، وفى عام 1829م سافر فيرنر إلى ميونخ لدراسة فن العمارة، ولكنه عاد إلى ممارسة التصوير بعد عامين، ومع حصوله على منحة للسفر ذهب إلى إيطاليا ليمكث قرابة عشرين عاما، أصبح بعدها فيرنر من أهم فنانى التصوير بالألوان المائية فى أوروبا، وأسس مرسما خاصا به لتعليم الفن بمدينة فينيسيا.

إلى جانب الرحلات التى قام بها إلى إنجلترا، قام فيرنر أيضا بزيارة إسبانيا عامى 1856م و1857م وتبع ذلك بزيارة موسعة *إلى مصر وفلسطين استمرت عامين من 1862 إلى 1864م*، وفى عام 1875م قام فيرنر بطباعة «اسكتشات النيل» Nile Sketches التى ضمت أعمالا منفذة بواسطة الالوان المائية، كما صور بعض الأعمال الرائعة بالألوان المائية وهو فى القدس خاصة تلك التى تصور قبة الصخرة، وعلى عكس معظم الرحالة الفنانين الذين صوروا هذا الملاذ الدينى من بعيد كجزء من المنظر العام للمدينة، فقد قام فيرنر بتصويره عن قرب، بالإضافة إلى ذلك قام فيرنر برسم المكان من الداخل وهو شىء لم يحدث من قبل لصعوبة دخول غير المسلمين.

وبعد أن أصبح عضوا فى أكاديمية فينسيا وأكاديمية ليبزيج التى أصبح فيها أستاذا، قام فيرنر بعرض أعماله فى إيطاليا وألمانيا وإنجلترا خاصة فى جمعية فنانى الألوان المائية الجديدة بلندن، وتوجد لوحاته فى كثير من المتاحف الأوروبية، منها لوحات بعنوان: «منظر لبيروت»، «جزيرة فيلة، «جامع بدمشق» و«الأردن بالقرب من العقبة» وأخيرا لوحة «باب زويلة بالقاهرة» كما أنجز فيرنر خلال فترات تاريخية متباعدة عددا من اللوحات التى تتناول موضوع السوق بالقاهرة (لوحة رقم 77) و(لوحة رقم 78).

قام فيرنر برحلات أخرى إلى اليونان وسيسيلى وفى عام 1891م عندما أصبح فى الثالثة والثمانين عاد إلى روما ثم إلى ليبزيج حيث توفى هناك فى 1894م.

**كارل هاج (1820 - 1915م)**

أدخل كارل هاج Carl Haag ، البافارى المولد، سمات جديدة ومدهشة على التطور التقنى للتصوير بالألوان المائية فى إنجلترا، وقد كان محور الأحاديث والآراء فى لندن بصوته العميق والمبهج ذى اللكنة الألمانية.

تلقى هاج تعليمه فى آكاديمتى نيريمبرج وميونخ، حيث اكتسب سمعة جيدة بفضل رسوماته ذات المقاسات الصغيرة، وفى عام 1846م رحل عن ألمانيا لمشاهدة العالم، وفى العام التالى وصل إلى إنجلترا بعد أن مكث فى بلجيكا واشتغل مقابل منح مالية فى رسم الصور الشخصية،وكان الهدف الرئيسى لزيارته لإنجلترا هو التمعن والاستكشاف فى مجال التصوير بالألوان المائية الذى كان قليلا ما يستخدم فى باقى أنحاء أوروبا، وبعد عدة تجارب توصل هاج إلى استخدام الألوان الغير عضوية لتمتعها بخاصية الثبات، كما توصل إلى تقنيته الخاصة باستخدام اللون فى حالته النقية فى طبقات رقيقة مخففة الماء مع التنقيط بحافة الفرشاة، ثم كحت اللون للحصول على مناطق الإضاءة.

تعرض هاج إلى حادثة إطلاق نار أصابت يده بضرر بالغ، وفى فترة النقاهة توصل لطريقة مبتكرة أخرى للتخلص من اللون الزائد الذى تم وضعه بقصد وبثقل بالغ، للحصول على الدرجات المطلوبة، كانت هذه طريقة هاج ومقدرته التى جعلته عضوا فى جمعية قدامى المصورين بالألوان المائية، بالرغم من كونه أجنبيا، ولكن بفضل جنسيته الألمانية، وبالإضافة إلى كفاءته ، استطاع أن يلفت أنظار الأمير ألبرت، الألمانى المولد، إليه، ومن ثم، أمره الأمير بحضور تتويج الملكة فيكتوريا على عرش اسكوتلندا فى بالمورال، حيث قام برسم صورتين لها.

فى عام 1858م قام هاج برحلة إلى القاهرة واليونان وتركيا، عائدا لمصر فى نوفمبر من ذلك العام، وفى القاهرة تشارك مع فريدريك جودال Frederick Goodall فى بيت بالحى القبطى، وبرفقة جودال ذهب هاج فى رحلات استكشافية داخل الصحراء ليقوما بعمل الدراسات الأولية، وكانا يستضيفان فى منزلهمات المسافرين والفنانين، وعرفا بضيافتهما المميزة، ولم يستثن هاج زيارة مدينة القدس والأراضى المقدسة التى لا يخلو مخطط أى مسافر ورحالة منه، وصادف وصوله إلى هذه الأراضى موعد احتفالات عيد الفصح عام 1859م وبناء على طلب الملكة فيكتوريا أصدر السلطان عبدالمجيد فرمانا ينص على السماح لهاج برسم وتصوير «قبة الصخرة» التى يعتبرها مسلمو مكة والمدينة حرما مقدسا، ولم يكن قد سبق لأحد تصويرها ، كما قام أيضا هاج بعمل تخطيطات أولية لمجموعة من المتعبدين وهم فى كهف تتخلله إضاءة قليلة يقع تحت الصخرة المقدسة، وقد تم طباعة هذا التخطيط لاحقا.

مكث هاج فى القدس حتى شهر يونيه، ثم تحرك إلى دمشق وبالميرا، وآتيحت له خلال هذه الزيارات أن يقوم بدراسة حياة وطباع القبائل الموجودة فى الصحراء، وسجل ذلك فى عدد من اللوحات المنفذة بالألوان المائية.

بعد مكوثه فترة شتاء أخرى بالقاهرة عاد هاج إلى إنجلترا عام 1860م ليقسم وقته بين منزله بلندن والمرسم الخاص به فى أوبرفيزل على ضفاف نهر الراين، وبعد زواجه صمم هاج المرسم الخاص به فى منزله الجديد بشمال لندن على الطراز المصرى، وفى ذلك الوقت كان قد وصل إلى مكانة هامة ، وعرف بأعماله الاستشراقية التى ارتفعت أسعارها، وأصبحت باهظة الثمن، الأمر الذى دفع هاج للعودة إلى القاهرة للحصول على مادة جديدة لأعماله، وتم استضافته والاهتمام به من قبل الخديوى بعد أن أوصاه به أمير ويلز. فى عام 1876م عرضت أكثر من ثمانين لوحة له فى المجمع الألمانى بلندن، كما عرضت لوحته «خطر فى الصحراء» فى معرض باريس العالمى سنة 1878م، كما عرضت له فى عام 1886م لوحة «رسالة هامة داخل مندرة الشيخ سيد بالقاهرة» (لوحة رقم 79) وكذلك لوحة «عودة حجاج مكة إلى القاهرة» (لوحة رقم 80) فى عام 1894م.

**فريدريك آرثر بريدجمان (1847 - 1928م)**

ولد فريدريك آرثر بريدجمان Frederick Arthur Bridgman فى توسكيجى بولاية ألاباما الجنوبية من أب طبيب من بوسطن ، وشهد فريدريك أسواق العبيد فى هذه البلدة قبل الحرب الأهلية مما جعله معاديا لفكرة إقامة المستعمرات، وبعد إكمال دراساته بالأكاديمية الدولية للتصميم فى نيويورك عمل بشركة الأوراق النقدية الأمريكية، ومع عدم رضاه عن المسار الذى اتخذه لحياته واتته فرصة للسفر إلى باريس من خلال منحة لدراسة الفن على يد «جان ليون جيروم».

مكث بريدجمان لبعض الوقت ليمارس فنه فى قرية بونت - آفن ، وخلال السبعينيات والثمانينات من القرن

التاسع عشر قام بريدجمان بالسفر المتكرر إلى مصر وجنوب الجزائر Winter in Algiers الذى طبعته دار إخوان هاربر للنشر عام 1890م بنيويورك وكان الكتاب مرفقا به رسوم ولوحات بريدجمان.

وكان بريدجمان مصورا فوتوغرافيا متحمسا وهاويا، استخدم صوره فى أعماله الفنية، كما استخدم أيضا التخطيطات السريعة التى نفذها وهو فى الخارج، وتناولت بعض أعماله مشاهد عن الحياة اليومية من الجزائر مثل: «فيللا بالقرب من البيار» و«فوق أسطح المنازل» و«الجزائر» و«مدخل بيت فى بيسكرا»، وأخيرا لوحة «بك من قسطنطينة يستقبل زوارا» ، وبالإضافة إلى ذلك فقد قام بعمل لوحات عن إعادة البناء التاريخية لمصر القديمة ، مثلما سجل فى لوحة «وقت استراحة ملكية فى نينيفا» و«المسار الفرعونى عبر البحر الأحمر» و«جنازة مومياء» ، كما عبر عن مشاهد من الحياة اليومية فى القاهرة فى عدد من لوحاته (لوحة رقم 81).

امتلك بريدجمان مكانين استغلهما كمرسم فى بوليفار ماليشربس ، وهى المنطقة الراقية التى عرف بها الفنانون الأكاديميون، وكانت تقع جنوب متنزه مونكو، وقد زين أحد هذين المرسمين على الطريقة المصرية القديمة، فى حين امتلأ المرسم الآخر بالنخيل والأقمشة العربية والمشربيات والبلاط والأرضيات الإسلامية والنرجيلة مضفيا جوا شرقيا شبيها بألف ليلة وليلة وقد دأب بريدجمان على ارتداء الأزياء الشرقية وسط هذا الجو الساحر، وعاش بريدجمان ـ الفنان وكذلك الموسيقى والرياضى الهاوى – حياة اجتماعية حافلة، ومع زواجه من امرأة أمريكية ثرية وهى «فلورنس موت بيكر»Florence Mott Baker لم يكن بريدجمان مضطرا إلى بيع لوحاته ، ولكنه مع ذلك استمر فى الرسم يوما بعد يوم، وعلى الرغم من قربه من الفنانين الأكاديميين فإنه كان معجبا بالفنان مانيه Manet والفنان رينوار Renoir ، وكشفت لوحاته بألوانها النقية عن بعض من تأثير المدرسة التأثيرية.

عرض بريدجمان أعماله بشكل دائم فى صالونات باريس ومعارض الفنانين الفرنسيين ومعارض الفنانين المستشرقين ، وأيضا الجمعية الاستعمارية للفنانين الفرنسيين ، بالإضافة إلى الأكاديمية الملكية بلندن، كما *شارك فى المعارض العالمية لعام 1878و 1889، 1900م*، ثم قام بتأجير قاعات خاصة فى شيكاغو ونيويورك وباريس.

وبيعت أعماله فيها مقابل أسعار باهظة، وبعد الحرب العالمية الأولى انتقل للعيش بليون لافورية بنورماندى، واستمر فى رسم لوحات عن الجزائر من الذاكرة، مما جعل هذه الأعمال تبتعد فى كثير من تفاصيلها عن الواقع، وذلك رغم جمالها . وظل حتى نهاية حياته يقضى فترات الصيف فى مونت كارلو ونيس مع زوجته الثانية مارثا Martha.

**ليوبولد كارل مولر (1834 - 1892م)**

كان المصور النمساوى ليوبولد كارل مولر Leopold Carl Muller من الفنانين المتميزين الذين كان لهم تأثير كبير على مدرسة فيينا للفنانين المستشرقين بعد دراسته للفن على يد أبيه الفنان ليوبولد مولر الذى اشتهر بأعماله الليثوجرفية ، أصبح تلميذا عند كارل فون بلاس Karl Von Balaas وكريستيان روبن Christian Ruben فى أكاديمية فيينا للفنون الجميلة، فى بادىء الأمر كان مولر يصور الأشخاص والعناصر التاريخية بالإضافة إلى الصور الشخصية والمناظر الطبيعية الإيطالية، وفى ذات الوقت كان يساهم فى إصدار مجلة فكاهية بفيينا كانت تسمى بـ «فيجاور» Figaro وسافر فى أولى رحلاته التسع إلى القاهرة فى شتاء 1873 - 1874م، ولم يكن يستمتع فقط بالسفر ، ولكنه كان يعتقد أن المناخ كان مناسبا لصحته، وذلك لخوفه أن يكون ورث علة ضعف الرئتين عن عائلته.

انشغل مولر آنذاك باتباع أسلوب جديد لم يجربه من قبل، وهو أن ينفذ دراسات من الطبيعة يبلغ بها إلى أن تصبح لوحات كاملة عند عودته إلى دياره، ولهذا عاد مسرعا إلى فيينا عائدا من القاهرة عبر قسطنطينية بدلا من أن يزور سوريا ، خوفا من أن تختفى انطباعاته قبل أن يسجلها على أسطح اللوحات، ورجع ومعه خمسة عشر زيا شرقيا ، استخدمها فيما بعد كعناصر تجميلية تزيينية فى لوحاته.

فى فصل الشتاء من نفس العام، أكمل مولر لوحته الضخمة «مخيمات البدو بالقرب من الأهرامات» التى تم عرضها فى «كانسلير هاوس» واشترتها البيلفيد (صالة عرض نمساوية) ، وفى العام التالى فى فبراير 1875م دعى مولر الفنان النمساوى هانز ماركارت Hans Makart ليقضى معه شتاء عامى 1875و 1876م ، ولم يشارك ماكارت الفنان مولر فى حماسة للعمل تحت أشعة الشمس

، فبالنسبة لماكارت كان الشرق شيئا خياليا خالصا ، كما انضم إليهما فنانون آخرون أمثال فرانزفونلينباشFranz von Lenbach الذى تميز برسم الصور الشخصية.

كان مولر دائم الوقوع فى مشكلات مالية، ولكنه كان يحصل فى بعض الأوقات على منح مالية لقاء أعمال له، مثال على ذلك لوحته «السوق خارج أسوارمدينة القاهرة» (لوحة رقم 82) والتى تعد من أهم أعماله بالرغم من عدم رضاه عن مجهوده كعادته دائما فى جميع لوحاته، وقد بلغ من روعة هذه اللوحة أن تم نسخها مرات عديدة، ولكنه ظل يطالب تلاميذه بالبحث عن مثال أفضل، وفى عام 1877م أكمل مولر لوحته «بائع سعف النخيل» والتى تعد خير مثال على براعته فى دراسات لأشخاص منفردين ، ثم عرض عليه منصب أستاذ مدرس بأكاديمية الفنون الجميلة بالنمسا، وقبل مولر هذا العمل متضررا بعد أن أخذ الموافقة على سفره إلى القاهرة ثانية قبل أن يتولى مهامه ، و خلال عمله فى الأكاديمية قام برسومات عديدة لجورج إيبر Georg Ebers عالم المصريات الألمان والكاتب الذى وصف الحياة فى زمن العصور الفرعونية، واعتبر مولر أن أهم وأنجح رحلة قام بها إلى مصر هى تلك التى قام بها عام 1881م ، حيث مكث لمدة شهرين فى أسوان بصعيد مصر، فقد كان لهذه الرحلة عظيم الأثر عليه.

فى عام 1875م نصح أمير ويلز مولر بأن يبعث بأعماله إلى لندن لتلقى تسويقا مناسبا، على الرغم من أنه كان يملك سوقا جاهزة للوحاته بالقاهرة لوفود الزائرين الإنجليز الذين كانوا يزورون القاهرة فى فصل الشتاء، ولاقت أعماله التقدير فى لندن لعدة سنوات إلى أن قرر زيارتها عام 1882م ، ومن ضمن الأعمال التى اشتراها جامعو الأعمال الفنية الإنجليز لوحات: «السبيل» و«لاعبو النرد» و«فى المقعد العربى».

استمر مولر فى زيارة مصر حتى عام 1886م، ومن أعماله التى أتمها فى تلك الفترة لوحة «البهلوان»الشبيهة بلوحة تلميذه كوسلر Kosler، وهناك أيضا لوحة «سوق قصب السكر» التى تكشف عن عبقريته فى تصوير مجاميع حية من الأفراد مستخدما ألوان راقية ومصورا أجساد ووجوه الأشخاص وفقا لتشكيل رائع ومدهش، وكذلك لوحة «فتاة مصرية وفراشة» عام 1885م (لوحة رقم 83)، ولوحة «صورة شخصية لامرأة مصرية» (لوحة رقم 84) ، وبعد وفاة مولر، قام الإمبراطور فرانز جوزيف Franz Joseph إمبراطور النمسا بشراء لوحته «نفوسة» والموجودة حاليا بصالة العرض «أوستيريكيش» بفيينا مع عدد من أعمال مولر الأخرى.

**لودفيج دوتش(1855 - 1935م)**

تلقى المصور النمساوى لودفيج دوتش دراساته فى الفن من أكاديمية الفنون الجميلة بفيينا، وذلك قبل أن يستقر بباريس، حيث أصبح تلميذا للفنان جان بول لورينس Jean- Paul Laurens الذى كان معروفا بتصوير الأحداث التاريخية.

أرسل دوتش رسوماته التفصيلية إلى عدد كبير من المطبوعات ، وصور موضوعات تاريخية مختلفة وراح يعرضها فى صالون الفنانين الفرنسيين بدءا من عام 1879م، وبعد عام 1883م تبنى فى لوحاته موضوعات أخرى ، فصور دوتش مشاهد من الحياة اليومية فى القاهرة ، ومن أمثلة ذلك لوحاته «مقبرة الخليفة» 1884م، «الراقصون النوبيون» 1886م، «المفضل الصغير» 1888م، «جامعة الأزهر بالقاهرة» (لوحة رقم 85) عام1890م، «حراس القصر» 1896م، «الجزية » (لوحة رقم 86) عام 1897م، وأخيرا لوحة «رئيس الحراس البيض» 1904م.

لم يتجمع لدى الباحثين عن رحلات دوتش إلى مصر إلا القليل، ولكن يبدو أنه اعتاد أن يزورها كثيرا، فبعض من لوحاته يعود تاريخها إلى أعوام 1886 و1890 و1898م ، وقد نفذت بالقاهرة، وفى تناغم لونى عالج دوتش فى لوحاته المبانى والثياب والمدافع والأسلحة بأسلوب يبهر المشاهد، وذلك لبلاغة دقته المتناهية ، وقد تمتع دوتش ، إلى جانب هذه المقدرة التقنية الاستثنائية، بعين تأخذ فى الاعتبار الإيماءات والإيحاءات الصغيرة التى تضفى على شخوصه شيئا من الحياة والتميز.

وقد زين دوتش بيوته بمنطقة بيجال بباريس وبجنوب فرنسا بأشياء من الطراز الإسلامى مثل المشربيات والبلاط الملون والأقمشة وأيضا الأعمال الحديدية، والتى استخدمها كعناصر تزيينية للمرسم، مثلما كانت العادة المتبعة بين كثير من الفنانين الأكاديميين فى أواخر القرن التاسع عشر.

حصل دوتش على الميدالية الذهبية عن مشاركته فى جناح النمسا بمعرض باريس الدولى عام 1900م ، ومع عام 1919م ظهر اسمه فى كتالوجات الصالون «لويس» وليس باسمه «لودفيج»، ربما لكونه حصل على الجنسية الفرنسية.

كان يستخدم دوتش الألوان الزيتية على حوامل خشبية، ولكن يوجد أيضا أعمال له بالألوان المائية، وفى عام 1909م قام بعمل ضخم على قماش مجهز وهو لوحة «موكب المحمل بالقاهرة». حيث استخدم لمسات عريضة بالفرشاة، على عكس أسلوبه المتبع فى لوحاته السابقة، وقام بتنفيذ عدة لوحات مستخدما هذا الأسلوب التأثيرى، وأيضا لوحات أخرى مراعيا فيها الدقة والتفاصيل .

استمر دوتش فى عرض هذه اللوحات فى معارض جماعة الفنانين الفرنسيين حتى عام 1925م، والمثير للدهشة أن أعماله لاقت التجاهل التام من قبل النقاد وقتئذ بالرغم من أنها كانت تطبع باستمرار فى كتيبات وكتالوجات الصالون حتى عام 1914م ، ولكن أعماله أصبحت فى الآونة الأخيرة محل إعجاب جامعى الأعمال الفنية.

**تشارلز فيلدا(1854 - 1907م)**

درس فيلدا الفن فى أكاديمية فيينا للفنون الجميلة وتتلمذ على يد مواطنه ليوبولد كارل مولر الذى كان له عظيم الأثر على تلامذته، فلم يكن يشجعهم فقط على السفر إلى مصر ، ولكنه كان أيضا يغرس فى أذهانهم المقاييس العليا للفن الأكاديمى، وخلال الثمانينات من القرن التاسع عشر، زار فيلدا القاهرة واشترى هناك مرسما ليقوم فيه بتنفيذ أعماله الفنية، ومثل أغلب المصورين النمساويين، قام فيلدا ببيع أعماله للمسافرين ، خاصة الإنجليز منهم، والذين كانوا يقضون الشتاء بمصر. وقد شجع مولر على القيام بذلك؛ لأن الطلب كان كثيرا على مثل هذا النوع من التصوير، وخصوصا إذا كان الأمر سيوفر حياة متيسرة، وقد قام فيلدا بعرض أعماله فى فيينا وميونخ وباريس.

صور فيلدا فى أعماله المشاهد المعمارية كما يظهر فى لوحات: «باحة مسجد بالقاهرة» و«مدخل جامع قلاوون بالقاهرة» إلى جانب اهتمامه بتصوير الحرفيين وهم يشتغلون، والتجار وهم ينادون على سلعهم كما فى لوحة «إيزيس الخضراء» (لوحة رقم 87) ، والتى يصور فيها أحد تجار التحف والعاديات الفرعونية بالقاهرة، ولوحة «مساومة» (لوحة رقم 88) ، كما أنجز لوحته« العراف العربى» التى نال عنها جائزة القيصر عام 1895م ، وأيضا لوحة «نساء يغسلن الثياب فى نهر النيل» والموجودة حاليا بصالة عرض «أوستريكيش» بفيينا.

**جيسيبى سينورينى (1857 - 1932م)**

درس المصور الإيطالى جيسيبى سينورينى Giuseppe Signorini الفن فى مدرسة الفنون الجميلة بمدينته روما مع أوريليو تيراتيللى Aurelio Tiratelli الذى عرفه إلى أشهر الفنانين الإيطاليين فى ذلك الوقت، وكانت أعمال سينورينى جميعا منفذة بواسطة الألوان المائية، و أحيانا مؤكدة بالجواش ومليئة بالتقنية العالية.

مع بلوغه الثامنة عشرة من عمره أقبل تجار وبائعو الأعمال الفنية على أعمال سينورينى فى أوروبا والولايات المتحدة، وقد عاش سينورينى بباريس لمدة ثلاثة وثلاثين عاما، وحصل على الميدالية البرونزية فى معرض عالمى عام 1900م، وتخصص فى رسم الصورالشخصية، ثم بعد ذلك فى موضوعات متنوعة ومتباينة من القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر، مثل صور الكاردينالات فى أوقات لهوهم.

كما قام سينورينى بزيارات عديدة إلى شمال أفريقيا ومصر ورسم تسجيلات مفصلة ومدققة عن الحياة فى الشارع، ومن أعماله التى نفذها أثناء رحلته إلى مصر لوحة «العربى الجالس» (لوحة رقم 89).

**رودولف سووبودا الابن(1859 - 1914م)**

كان رودولف سووبودا Rudolf Swoboda ابنا للفنان، رودلف سووبودا الذى تخصص فى تصوير الحيوانات والمناظر الطبيعية والعضو بأكاديمية فيينا، وقد درس سويودا الابن الفن مع إرمنجيلدو أنتونيو دونادينى Ermenegildo Antonio Donadini وخاله ليوبولد كارل مولر المدرس بالأكاديمية، دعاه خاله للحاق به فى القاهرة عام 1879م . فقد استمر كارل مولر فى التردد على المدينة منذ العام 1873م.

وقد أتاح هذا الاحتكاك مع الشرق الفرصة لسووبودا لكى يختبر شيئا جديدا لمستقبله كفنان، وسرعان ما عرضت لوحاته فى معارض بكافة أنحاء أوروبا، وفى عام 1885م ذهب إلى لندن وترك انطباعا جيدا من خلال أعماله، فدخل إلى دوائر معارف البلاط الملكى للملكة فيكتوريا، وأدى ذلك إلى تكليفه برسم الصورالشخصية مقابل أجر مادى حتى عام 1892م، ومن خلال عودته إلى مصر فى خمس مناسبات قام سووبودا ببيع لوحاته المصرية، مثل مولر، إلى جامعى الأعمال الفنية الإنجليز، ومنها لوحة «داخل مسجد بالقاهرة» (لوحة رقم 90)

عام 1885م، وبين عامى 1886م و1888م قام بزيارة الهند لينفذ أعمالا عن الهندوس.

**أرثر فيراريس (ولد عام 1856م)**

جاء المصور المجرى أرثر فيراريس Arthur Ferraris إلى باريس ليقوم بدراسة الفن على يد جان ليون يجروم وجولز ليفيبفرJules Lcfebvrc . وقد لاقى نجاحا لا بأس به كرسام للصور الشخصية بباريس وبودابست وفيينا، حيث تخصص فى تصوير أفراد المجتمع الراقى هناك، وقام فيراريس بعرض أعماله تلك بالإضافة إلى لوحاته الاستشراقية، المنفذة وفقا لتقاليد جيروم الأكاديمية، فى صالون الفنانين الفرنسيين خلال الثمانينيات والتسعينيات من القرن التاسع عشر.

من أهم أعمال فيراريس لوحة «المغنى» (لوحة رقم 91) التى نفذها عام 1889م ، وفى نفس العام صور لوحة «الوصول إلى المسجد» (لوحة رقم 92)، ثم لوحة «زيارة الشيخ الأكبر للجامع الأزهر» عام 1890م ولوحة «الآتى من سلالة الرسول» عام 1891م، و«بدو عند تاجر السلاح» عام 1893م، كما اشترك فيراريس بالمعارض العالمية لعامى 1889 و 1900م بباريس فى الجناح المجرى، وقد لفتت لوحته «القرد المتعلم» الانتباه ، بعد أن عرضت فى بودابست عام 1892م، ومنذ عام 1894م اعتاد فيراريس أن يعرض أعماله كل عام تقريبا فى برلين ودوسلدورف.

**فرانز زافير كوسلر (1864 - 1905م)**

كان فرانز كوسلر Franz Zaver Kosler أحد تلاميذ ليوبولد كارل مولر فى أكاديمية فيينا ، وفى عام 1886م قام برحلة حول دالماتيا ومونتينجرو وألبانيا، وبناء على تشجيع من مولر قام بأول زياراته العديدة لمصر، وخلال هذه الزيارة كلف بعمل صورة شخصية لرئيس أساقفة سيناء، ثم عاد ثانية بعد عامين لعمل دراسات مفصلة عن الحياة المصرية وكانت الرحلة تحت رعاية الأرشيدوق فيرديناند كارل Ferdinand Karl .

أقام كوسلر أول معارضه فى القاهرة مكتسبا به سمعة جيدة، وقد جلب له المعرض أعمالا أخرى عندما كلفه سعيد باشا حليم بعمل صور شخصية له، كما اشترى هذا الأمير أعمالا أخرى لكوسلر، بما فى ذلك لوحة «الفلاحون مع طفل» وقد عاد الفنان إلى القاهرة خلال شهور الشتاء من عام 1895م، وفى نفس العام قام بعمل صورتين شخصيتين للأرشيدوق فيرديناند كارل بفيينا.

كان كوسلر - كرسام وملون وأيضا كمصور للصور الشخصية - بارعا وممتازا ، وكان يمتلك المقدرة على دراسة تعبيرات وإيماءات الوجه بعناية ، خاصة فى المشاهد المزدحمة التى كان يصورها، كما يظهر ذلك فى لوحته التى أنجزها عام 1898م بعنوان «ضيوف الشارع بالقاهرة» (لوحة رقم 93) والتى تعد من أعماله المتميزة التى تنم عن قدرته الفائقة فى تسجيل أدق التفاصيل وبأسلوب عالى الأداء فى التلوين.

عرض كوسلر أعماله أيضا فى ميونخ وفيينا ولندن، ومن الأعمال التى تم عرضها بالأكاديمية الملكية. «بدو سيناء» و «توقف فى الصحراء» و«فى باحة بيت عربى» وكزملائه من الفنانين النمساويين المستشرقين أمثال مولر وسوبودا ، لاقت اعماله إعجاب التجار الإنجليز.

بعد أن استعرضنا من خلال هذه الدراسة تاريخ حركة الاستشراق، وتعرضنا لتاريخ بعض فنانى الاستشراق وتحليل نماذج من أعمالهم التى تعلقت موضوعاتها فى المقام الأول بمصر وآثارها وأشكال الحياة فيها، بقى أن نذكر أن الاستشراق مثلما كان له دور فى تغيير مسار الفن الأوروبى، وكما أنه فتح أمام فنانى أوروبا آفاقا جديدة للبحث والاستلهام والمراجعة، فإن الاستشراق كان له دور كبير فى رسم تاريخ الفن الحديث فى مصر، إذ أتاح وجود الفنانين المستشرقين فى مصر أن تتفتح أعين المصريين - من العامة والنخبة المثقفة على حد سواء - على أشكال الثقافات الغربية وعلى رأسها الفنون البصرية، وراحت الأجيال التالية من الفنانين المستشرقين ترسى دعائم فن التصوير من خلال إقامة المراسم فى مصر، وفتحها لاستقبال الراغبين فى تعلم الأساليب، والمدارس والتقنيات المستحدثة فى فن التصوير ، الأمر الذى أدى إلى حالة من الاتصال الفكرى والثقافى بين مصر وأوروبا، امتدت لسنوات عديدة، ولازالت الحركة الفنية المصرية تتلمس آثاره حتى يومنا هذا.

**الهوامش:**

(1) ترجمت «ألف ليلة وليلة» إلى الفرنسية أولا بين عامى 1704 و 1717 م على يد أنطوان جالان A. Galland ، ثم ترجمها إلى الإنجليزية سير ريتشارد بورتون Sir R. Burton وترجمها إلى الألمانية فيل Wiel .

(2) هذا الكتاب لا يزال مخطوطا، ولم يتم نشره حتى الآن.

(3) صدر هذا الكتاب مترجما إلى العربية فى عام ١٩٥٠ عن مطبعة الرسالة بالقاهرة تحت عنوان «المصريون يتحدثون تقاليدهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر ، ترجمة عدلى طاهر نور.

(4) الارناؤوط هم جنود مرتزقة ذوو أصل ألبانى ، خدموا فى الجيش العثمانى فى فترة توسعات السلطنة العثمانية.

(*) أشـــار لين فى كـــتــــابه Manners and Customs of Modern Egyptians إلى أن ثمـــة فتيات مميزات كن يتلقين التعليم مثل الأولاد فى مدرسة إنجليزية باهظة التكاليف بالرغم من أن المصريين بشكل عام كانت لهم وجهة نظر حيال تعليم الجنس الآخر، فلم يكن هناك سوى القليل ليحصلن عليه.

## المراجع

**أولا : المراجع العربية:**

* جان جبور - الاستشراق فى مرآة الرسم الفرنسى من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين - منشورات جروس برس - لبنان - 1992.
* زينات بيطار - الاستسراق فى الفن الرومانسى الفرنسى - مطابع الشروق - القاهرة - 1992.
* محمود بقشيش - نقد وإبداع - الدار المصرية اللبنانية - القاهرة - 1997.
* محمود حمدى زقزوق - الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضارى - دار المعارف - القاهرة - 1997.
* منى حسين مؤنس - مصر فى عيون الغرب وأدبه - دار المعارف - القاهرة - 1998.

**ثانيا : المراجع المترجمة:**

* إدوارد سعيد - الاستشراق - ترجمة كمال أبو ديب - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - 1981.
* بول كولز - العثمانيون فى أوروبا - ترجمة عبد الرحمن عبد الله الشيخ - الهيئة العامة المصرية للكتاب - القاهرة - 1993.
* روبير سوليه - مصر ولع فرنسى - ترجمة لطيف فرج - الهيئة العامة المصرية للكتاب - القاهرة - 1999.

**ثالثا : المراجع الأجنبية:**

* Bendiner . Kenneth- The Portrayal of the Middle East in British Paintıng 1835 - 1860 - Dissertattion Columbia University - 1979,
* Bengamin, Roger- Orientalism: Belacroix to Klee - The Art Gallery of new South Wales - 2001.
* Brockedon, Williams - Egypt and Nubia - The American University in Cairo Press - 1999.
* Brunn, Geoffrey- Nuneteenth Century European Civilization 1815 - 1914- Oxford University Press- New York - 1954.
* Bulger, Caroline- Innocents Abroad: Nineteenth Century Artists and Travelers in the near East and North Africa - Royal Academy of Arts - London - 1984.
* Celik, Z- Displaying the Orient - The American University in Cairo Press- 1998.
*Christian , John - Akma Tadema on the Nile - Christie International Magazine- May/ June - 1995.
* Cirakman , Asli - From the "Terror of the world" t to the "Sick Man of Europe" - Peter Lang - New York - 2001.
* Carbites, Pierre- Ismail, the Maligned Khedive- Stephen Austin and Sons LTD- London- 1933
*Cunningham, Allan - The life of sit David Wikjie - Oxford University Press 1943.
*Daniel, Norman - Islam, Europe and Empire University press Edinburgh- 1966.
Denny Walter, B- Apprasing and the Nineteenth Century Orentalism- Muqarnas - V, 10- 1993.
Dobie, Madeline- Foreign Bodies, Geuder, Language and Culture in French Orientalism - Stanford University Press - California- 2001.
*Ettinghousen, Richard- Jean Leon Gerome as a Painter of near Eastern Live - Royal Academy- London - 1985.
*Herold J.Christopher - Banaparte in Egypt- London - 1962.
* Hunt, W H - Pre Raphaelitism and Pre Raphaelite Brotherhood - London - 1982.
*Irwin, Robert- The Orient and the west From Bonaparte to T.ELowrence- Royal Academy of Arts- London - 1984.
*Jullian . Philippe- the Orientalists, European Painters of Eastern Scenes- translated from th eFrench by Helga and Dinah Harrison- Phaidm Press Limited- Oxford- 1977.
*Lacambre,Genevieve- The Orient in Western Art- Translated from French by Harriet de Peter and others - Italy- 2000.
*Leuis, Reina- Gendering Orientalism - AmericanUniversity in CairoPress- 1996 Biddles Ltd, Guildfort and Kings Lynn- London.
* Llewellyn, Briony- The Islamic inspiration: John Frederick Lewis Painter of Islamic Egypt in Influences in Vectorian Art and Architecture ,Society of Antiquities - London -

1985.

*M. Ackerman. Gerald - Jean Leon Gerome. His Life, His work 1824- 1904 - ACR Adition - France- 1997.

* Macfie, A. Leon - Orientalism, A Reader- The American University in Cairo Press- 2000

* Mackenzie, John - Orientalism, History, Theory and Arts - Manchester University press- New York - 1995.

*Marcia, Viorica Guy- Ingres- TRanslated from Romanion By Bantas, Andrei - London- 1978.

* N. Mancoff, Debra- David Roberts, Travels in Egypt & the Holy Land- pane granate communications, Inc-San Francisco- 1999.

*Nochlin, Linda- the Imaginary Orient in the Politices of Vision- Harper & Row- publishers- New York 1939

*Peltre, Christine- Orientalism in Art- translated from French byGood man, John - Abbevile Press Publishers - New York

*Prendergast, Christopher- Napoleon and History Painting- Clarendon press Oxford- 1997.

* Ruskin, John - Academy Motes on some of the principal pictures- Edited by Hamilton , Daniel- New York- 1995.

*Sim, Katharine David Roberts 1796- 1864- Quartes books- London Melbourne - New York- 1984.

*Smith, Timothy Wilson- Delacroix- Constable- London- 1992

* Southern, R-W- Western Views of Islam in the Middle Ages- Harvard University press- Cambridge- 1978.

*Steegman John - Victorian Taste: A Study of the Arts & Architecture from 1830 - 1870 - The American University in Cairo Press- 1996

* Stein, Pertin- Boucher's Chinoiseries: Some New Sources Royal Academy of Arts- London - 1986

*Stevens, Maru Anne- Western Art and its Encounter with the Islamic World 1798- 1914 in : the Orientalists, Delacroix to Matiss- Royal Academy of Arts - London- 1984

* Sweetman, John - the Oriental Obsession Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture, 1800- 1820- Canbridge University Press 1988.

* Thornton . Lynne- the Orientalists: Painters . Travelers, 1828- 1908- ACR Edition - Paris- 1983.

*Thackeray, Williams- Notes of a Journey from Cornhill to Grand Cairo - Collins Clear type- press- London- 1854.

* Warner, Malcom- the Question of faith: Orientalism , Chrisianity and Islam- Royal Academy of Arts - 1984.

*Williams, Caroline- John Frederick Lewis- Reflections of Reality in Necipoglu, Meyda- Colonial Fantasies, towards a feminist reading of Orientalism- Cambridge University Press- 1998.

**رابعا: الموسوعات:**

*إدواردلين - موسوعة تقاليد المصريين المحدثين وعاداتهم - ترجمة عدلي طاهر نور - مطبعة الرسالة - القاهرة - 1950.

* ثروت عكاشة - موسوعة مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدبا - 2ج - الهيئة العامة المصرية للكتاب - القاهرة - 1984.

* عفيف بهنسي - الفن والاستشراق - موسوعة تاريخ الفن والعمارة - المجلد الثالث - دار الرائد اللبناني - بيروت - 1983.

* نجيب العقيقي - موسوعة «المستشرقون» - 3 ج - دار المعارف - القاهرة - 1981

**خامسا: الكتالوجات:**

* كتالوج «المستشرقون» - وزارة الثقافة - قطاع الفنون التشكيلية - 2001.

# مقدمة عامة فى الفنون التشكيلية فى مصر فى القرن العشرين قدر الجزر المنعزلة "قراءة فى أوراق مشهد الفن التشكيلى المصرى"

د. مصطفى عيسى

## قراءة أولى

يطرح العنوان الذى اخترناه لتلك الدراسة "قدر الجزر المنعزلة"(*) قراءة عن قرب لأزمة الفن التشكيلى فى مصر، على مدار المشهد الفنى وتجربة الفنان التشكيلى خلال قرن كامل. غير أن قراءتها يجب أن تبدأ من نقطة تاريخية، وربما فاصلة فى المناخ الفنى والثقافى والاجتماعى والسياسى. وما قد يعنينا هنا تحديداً، هو تواتر هذا المشهد خلال مائة عام، مع ملاحظة أن مثل هذا العمر الزمنى إنما يمثل حقبة تاريخية بُترت عمن سبقتها من حقب، لبس فيما يخص الفنى والاجتماعى والسياسى، بل فيما يخص تواصل هذا الدور الأساسى، والمُفترض به أن يصنع حالة تفاعل مع الشارع المصرى بكافة صنوف متذوقيه، أى إعادة الروح لحالة جمالية ظلت ساكنة لعدة قرون، أشبه ما تكون بحالة أهل الكهف على حد تعبير أحد نقاد الفن المصريين.

لذلك كان من البديهى أن نعيد التأمل فى جدوى الفعل الإبداعى ذاته. يذهب البعض إلى أننا على وعى حاد بكل من سطح الصورة وجوهرها، بينما يذهب آخرون إلى النقيض، إذ يرون مسالب كثيرة وحالات قد لا ترقى بالمشهد. وربما هو الدافع الكامن وراء طرح هذا المؤتمر لمحاوره المختلفة، لأجل خلق حالة حوار بين الأبناء الفرقاء، ومن بعد لعلها رغبة فى استكناه للأسئلة، ولطبيعة الإجابة عنها بعدما وقفت على ألسنة الكثيرين.

فى هذا الموقف يؤكد جومبريتش(1) على أن الفن بالأساس هو"عملية اتصال أو تخاطب تتم بين الفرد والجماعة"، وهو تأكيد يزاوجه مصطفى سويف(2) أيضاً حينما يرى أن "حركة الإبداع لا تتم إلا بهذه الحركة نحو الآخر". يندرج فى محتوى الرأيين تلازم فى المعنى بين الجماعة والآخر، فإنْ كانت الجماعة – مجازاً – ساحة مثالية لاحتواء أنواع من البشر مُختلفى المشارب والأهواء، صار الآخر فى تعميمه مُحمّلاً أيضاً بتلك الفئات التى تتضمن بداخلها مجتمعا النخبة والعامة معاً، ودونما تمييز أو تفرقة بينهما. على أن هذا التمييز لا يقتصر على زمان أو مكان محددين، ما يعنى أن الإبداع حالة إنسانية تملك قدراً كبيراً من حيوية التوهج فى غير أرضها، إذا قُدِّر لها توافر شروط معينة، يأتى فى مقدمتها الصدق وشمولية الرؤية أو إنسانيتها.

لذلك سوف يكون فى استعادة مقولة زكى نجيب محمود  فن بلا جمهور هو فن لا رجاء فيه"(3). أى لا قيمة له ولا نفع منه بمثابة تمهيد منطقى أو إشارة صريحة إلى فحوى الأزمة الراهنة والتى نحن بصدد الإسهام فى نبش وجهيها السلبى والإيجابى، إذ أنها تشكل هماً لم يزل يتنامى على مرأى من الفنان التشكيلى. ولعل الجملة السابقة: مُمعنة فى بلاغتها، فهى من طرف خفىٍّ تضع الفنان فى المقام الأول أمام مسؤليته الموصولة بفعله الإبداعى، ومن طرف آخر تشير خفية إلى حجم التجاهل الذى قد يلقاه. إنه الأمر الذى قد يحفزنا على التروى أمام قضية مهمة، لعلها تصب مباشرة فى تلك المسافة الحميمة بين الفنان وجمهوره. واقعياً، تبدو تلك المسافة مليئة بسلبيات شتى، مما يتطلب إعادة التأمل فى تفاصيلها، وتحديداً فيما يعود إلى الفنانين التشكيليين أنفسهم، ثم فيما يختص بهذا الجمهور المتنوع كماً وكيفاً، الذى أمكن تصنيفه تأسيساً على حجم الثقافة العامة والخاصة للمرء، وتبعاً لاهتمامه فى اتخاذ موقف جمالى قد يتطلب منه خبرة جمالية وحساسية تدنو من، أو تبعد عن تذوق الأعمال الفنية المتفاوتة شكلاً ومضموناً.

غير أن الأمر لم يكن له أن يتوقف عند حد الفنان أو المتلقى وحدهما، إذ أن ثمة محاور مهمة، تتقاطع وتتماس، لتلتقى فى بؤرة المشهد مُفصحة عن واقع راهن. وبقدر من وضوح الرؤية، سوف نكتشف خفايا الجذور البعيدة لهذا الهمّ المُثقل بتبعات الواقع المصرى، والذى يُغرى دوماً بتفحص أركانه، وقد تلونت طويلاً بما هو اجتماعى وسياسى وثقافى واقتصادى ودينى وأخلاقى. تأتى تلك المواضعات فى سياق متتابع، بينما يمكن لنا إعادة ترتيبها فى سياق آخر، فهى تتساوى فى أهميتها، بما يمكن لنا اختزالها أو صهرها فى إناء واحد. فقط، يظل لكل من هذه المواضعات وجهها الذى يميزها، مثلما يظل لها مساحة من

التفاعل سلباً وإيجاباً مع الفنان التشكيلي. ربما يمثل متن هذه الدراسة ومحاورها الرئيسة استعادة لمقولات قديمة، إلا أن استعادتها - برأينا- ترتجي التماس الفواصل ونقاط التفاعل فيما بينها. بالأحرى هناك بدن واحد يتعاقب عليه عدة وجوه، واحد إثر آخر ليس بمنطق تبادل الأدوار، إنما هو أقرب ما يكون لمن يطالع وجهه في مرآة مكسورة ليعاود تركيب ملامحه تبعاً لحركته أمام المرآة. في الحقيقة ليس هناك لعبة كراسي موسيقية، تتيح الغلبة للأسرع في خطوه، إذ إن كل الخطوات تقع على مسافة واحدة من لُبّ المشكلة. إذن، تتمحور المشكلة هنا في مسببات العزلة والتجزر الذى أصاب مجتمع الفن التشكيلي وليس في شكلها أو طبيعتها فقط. ولعلنا ونح نقول بالمجتمع في معناه الاصطلاحي، إنما هي رغبة في تأكيد الخصوصية، ومن ثم تأكيد أن هناك حالة من عدم التواصل بداخل مجتمع الفن في صوره ونماذجه المختلفة.

**الأستاذ والتلميذ**

**"أنشودة الطائر وخيال الظل"**

في هذا المبحث، ثمة سؤال مبدئي يطرح إشكالاً يتعلق بالمشهد الفني المصري في القرن العشرين، لكونه يتعلق بالمُتعارف عليه ضمناً، والذى يبتدئ تاريخياً بافتتاح مدرسة الفنون الجميلة، بدافع من رغبة واعية وأصيلة وفردية، تمثلت في شخص الأمير يوسف كمال، حتى وإنْ رأى البعض أنها كانت تحقيقاً لرغبة نُخبة المجتمع الارستقراطي آنذاك الذى كان على صلة حميمة بالفن الغربي والمُستشرَق، والذى غالباً لم يكن يهتم سوى بتزيين جدران قصوره بالصورة الشخصية أو بصور العاريات ومناظر الطبيعة وأطباق الفاكهة، أى بالأشكال التى تحاكي الواقع في إحدى درجاته المقروءة، ولعله أيضاً اتخذ من اقتنائه للأعمال الفنية وسيلة مثالية لتعزيز منزلته الاجتماعية، رغبة منه في التباهي بثقافته المُغايرة والمختلفة عن السياق العام لذائقة المجتمع المصري في تلك الأونة.

عندئذ، سوف يكون من الحكمة ألا نقف طويلاً أمام هذا التفسير الذى يحصر الأمر في رغبة شخص ثريٍّ أو طبقة تملك التميّز والوجاهة الاجتماعية، بينما واقعياً هو تفسير لخطوة جريئة ومُعبِّرة عن همٍ عام وطموح، كان له أن يشمل شريحة لا بأس بها من أبناء المجتمع المصري، خاصة فيما بين أبناء الطبقة المتوسطة. فهو إذن تفسير قابل لأن يُقوَّض إذا غضضنا الطرف عن أعداد من تقدموا للالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة هذه، ولعل الأمر لن يتوقف عند تأويل للعدد فقط، بقدر وقوفه أمام تنوع فئاته الاجتماعية، ما يعنى أن الأمر لم يكن مقصوراً على مجتمع نُخبة ارستقراطية تهتم لأجل الفن. ومن ثم سوف نستشف رغبة دفينة لدى تلك القاعدة العريضة في مصر آنذاك، والمُفترَض حينئذ، انفصالها - اجتماعياً واقتصادياً - عن طبقة الارستقراط التى فرضت طبيعة تكوينها أن تتعامل مع أشكال الفنون الرفيعة، بغضّ النظر عن محتوى تلك الأشكال الفنية، وهو ما لا يجعلنا نقطع بشيء حيال هذا الإقبال على مدرسة الفنون الجميلة، سوى التبشير بحلول مناخ جديد، في سماء المشهد الفني.

في ذات الاتجاه يمكن الاستدلال بما يراه عز الدين نجيب، في تأريخه لفجر التصوير المصري الحديث، وقد رأى انبلاج أول خيوطه مع افتتاح هذه المدرسة. إذ إنه يشير في إيجاز إلى أن ثمة حدث ذى دلالة تجلى في سعى "التيار الفني المُتفرنِج الموصول بمناخ عهديْ محمد على وإسماعيل، إلى إقامة حركة فنية أجنبية على أرض مصرية، بعيداً عن البلاط وأجنحة القصور، إيذاناً ببدء التفاعل مع المجتمع، واحتواء أبناء المصريين داخل هذا التيار، وتهجينهم به أو تهجينه بهم، وإيذاناً أيضاً بدخول الحركة الفنية في طريق الغرب الطويل الذى لم تخرج منه طوال تاريخها، بالرغم من أية محاولات مضنية قام بها جيل الرواد وما تلاهم من أجيال، للخروج منه أو تحويل مساره إلى بلدهم تحت تأثير الحركة الوطنية والقومية"[4].

لعل صيغة العرض السابق تحمل، نقداً موضوعياً - إلى حد ما - لبدايات المسار لهذا المشهد الفني. ووفقاً للآتي، وتبعاً لطبيعة الحركة، لم يكن لهذا المسار أن يشهد تحولاً ذى قيمة، خاصة فيما يتعلق بالكيف، أى المضمون المُفترَض به الانحياز إلى حاضر هوية الشخصية المصرية، بكل ما يحمل هذا الانحياز من ميلٍ حقيقي، ليس فقط إلى التراث والموروث الحضاري المُوغل في التاريخ، إنما بما قد يُفصح عن طبيعة هذا الحاضر المضطرب والمشحون بطموح الاستقلال وتحقيق الذات. غير أن هذا المسار ما فتأ في خطوطه الرئيسة: يتمسك برؤى الآخر الذى لم ينقطع عن ممارسة تجربته الفنية، في وقت كان قد انقطع فيه " اتصال الحضارة المصرية، ولازم العقم روح مصر الخلاقة ما يقرب من ثلاثة قرون مظلمة تحت حكم الأتراك، مرت بها كما مرت بأهل الكهف"[5]. يعنى هذا أن ما شهده

المجتمع المصرى فى تلك المرحلة من محاولات احتواء أبنائه وتهجينهم، داخل هذا النيار الفني، لم يكن تفاعلاً حقيقياً بالقدر الذى برسم صورة إيجابية لبدايات المشهد الفني، إذا ما تمت عملية التهجين بمنطق الاحتواء، لبيقى للتفسير وجه اخر تحكمه طبيعة الانتقال من مرحلة أهل الكهف إلى مرحلة الحداثة الأوربية أنذاك.

لذلك، فإنْ ارتبطت البدايات عندئذ بحركة وأهداف الشكل الفني فى الغرب، ظل بوسعنا تبرير هذا الارتباط ورؤية الأهداف بكثير من المعقولية. إذا قُدر لنا أن ننظر لها عبر ثنائية الأستاذ والتلميذ على حد توصيف كمال بلاطه فى أحد دراساته النقدية، مُبررا توصيفه هذا بأن أفضل طريقة للتواصل والاندماج بين كل من الطرفين قد تجلت فى محاكاة التلميذ للأستاذ وتقليده. يمكن القطع بأنها ثنائية حكمت بدايات المشهد الفني فى دول المشرق والمغرب العربى بعامة، ولعلها مستمرة إلى اليوم.

إلى حد بعيد يبدو هذا منطقياً طالما قد امتلك هذا الأستاذ المتفوق فنياً، ما ليس بوسعنا نحن استحضاره فى هذا المقام سوى فى أعمال المُستشرقين التى عرفها المجتمع المصرى فى مرحلة سبقت الحملة الفرنسية، وتعزز وجودها مع فنانى الحملة فيما بعد. إضافة إلى مجموعة لا بأس بها، من الأجانب الذين سجلوا مظاهر الحياة المصرية: قديمها وحديثها فى أعمال فنية أتى ظاهرها على عكس باطنها، فهى لم تخل- رغم جودتها وقيمتها الفنية - من نظرة سانح قد لا يعنيه وبشكل أساسى، أن يغوص فى بنية الواقع المصرى ليتعرف على جوهره، بقدر سعيه نحو تسجيل انبهاره هو بسطح هذا الشرق المثير والمختلف عمن ألفه فى بلاده.

يأتى هذا الاستنتاج من تأمل الإرث الفنى للاستشراق وقد توزع بين الشمال والجنوب، سواء فيما قبع فى متاحف دولية كبيرة، أم فى بيوت وقصور أبناء الغرب والشرق. فهو إرث لم يُكتب له أن يترك وراءه، وفى أغلب أعماله الفنية، سوى صورة لهذه الأنثى وثيرة الفراش، أو هذه الصبية الغانية التى تُباع فى سوق الرقيق، بعدما هجّنها فى كلٍ من حالتيها بنموذج الأنثى الأوربية الأثيرة لديه. إنها نظرة الأجنبى التى تنم عن استعلاءٍ وزهوٍ بأناه، ما جعل أعماله الفنية تفيض فى سيرة الأنثى المسلوبة تأسياً بسيرة ألف ليلة وليلة التى احتفت فى ثنايا خطابها الأسطورى والأدبى بهذا المجتمع الذكورى المُولع بالسبايا والجوارى. فى مسار موازٍ شرع فنان الاستشراق يصور أيضاً نيل مصر وقراه النائمة على شاطئه بحس تسجيلى يمزج بين المهارة فى المحاكاة والخبرة التقنية، وهو ما حدث فى صور أخريات سجلت الكثير من جدران الأسبلة والمساجد وبيوت مصر القديمة، ثم الأهرامات والمعبد الفرعونى بأشكاله الممتدة بطول صعيد مصر. يمكن القول إن عين الفنان الأجنبى اتخذت المسار التسجيلى، رغم تعدد الأسلوبية التى تراوحت بين الواقعية والتأثيرية، فهو شغف إذن بطبيعة الآخر وتراثه وفلكلوره، ما أوقع هذا الفنان فى مغبة القراءة السردية والوصفية للمجتمع المصرى.

صورة أخرى للأستاذ، تمثلت أيضاً فى أعمال قلة من فنانى الجاليات الأجنبية التى اهتمت بممارسة الفنون الرفيعة، فحرصت على ارتياد المراسم الخاصة بتعليم الأبجدية الفنية لأبناء الجاليات نفسها من الهواة، وكذا لأبناء الطبقة الارستقراطية المصرية التى احتكّت بالغرب وتشبّعت بميوله الفنية طمعاً فى التميز والوجاهة الاجتماعية. لا شك إذن فى أن نُرجع هذا إلى منطق الأحداث أو طبائع الأمور، ما يعنى تفريغ محاولات الاحتواء والتهجين من تفسيرها السلبى ومن ثم إرجاع الظاهرة إلى أسباب منطقية، يمكن اختزالها فى معنى يختص بالريادة. فإن كان ثمة توصيف حقيقى لمحاولات الاحتواء والتهجين كان علينا رؤية المشهد الفنى المصرى فى وضعيته البدائية وقتئذ عبر صورة هى أقرب لطبيعة طفل لا يعى سوى النطق بأبجدية مُتعثرة ومُعتلة، إذ إنها لم تنفس بعد مكبوتها، أو لعلها لم تتمكن من التعبير عن "روح الخلق بداخلها سوى ما أتيح لها فى المخطوطات والأحجبة والكليم والحصير وزخرفة واجهات البيوت وصندوق العروس وخيال الظل"(6). والتى فى مجموعها لم تكن لتنتمى بحال إلى طبيعة الفنون الرفيعة، فهى فى حقيقتها تعبير عن الحس الشعبى وفنونه التلقائية الفطرية.

فى اتجاه معاكس يمكن الزعم بأن نفس منطق الأحداث، إثر خطوة أو خطوتين قد يتسنى له أن يطرح نقيضه، إذ إن الطفل ما فتئ يشب عن الطوق، ويملك لغته، ورؤاه الخاصة، فهو نبتٌ لأرض غنية بتاريخها وفنونها، وما اعتلاله فيما مضى سوى عارض قابل للزوال. يستند هذا الاستشراف للآتى إلى صيرورة الزمن وطبيعة التحولات المجتمعية أياً كان موقعها من التاريخ الحضارى. فهل صدق الحدس بهذا الزعم بعد عقد أو عقدين من تاريخ

مدرسة الفنون الجميلة؟ أى هل انتهى دور الأستاذ وتوقف عند حد تلقين الدرس الأول لجيل الرواد؟. تاريخياً، انتهى هذا الدور بعد أن تولى شأن مدرسة الفنون الجميلة من برع من أبنائها مثل محمد حسن وأحمد صبرى ويوسف كامل. بينما كشف الواقع والتواتر الزمنى، عن حقيقة تاريخية أخرى، تمثلت فى ارتباط الأستاذ والتلميذ عبر مسارات مختلفة.

لذلك يجزم عز الدين نجيب، بأن مثل تلك الخطوة لم تأت بعد. بالأحرى يأتى تعبيره عن 'طريق الغرب الطويل' بمثابة إدانة تملك دليلها على انتفاء أية قدرة لدى الفنان المصرى على التجاوز أو انتفاء أية رغبة خاصة لديه فى التغيير والتطور، خلال عقود متتالية فى المشهد الفنى المصرى، وربما يمتد تأثيره حتى اليوم، وكأنما استمرأ الفنان المصرى تلقيه لدرس الأجنبى، فلم يسع إلى فطام نفسه وقد تجاوز مرحلة الطفولة. غير أن هذا التعبير يظل بمثابة جملة كاشفة، ربما تحُض البعض على التضامن معها فيما ترمى إليه من سلبية وتقاعس، رسخّته بعض شواهد التجربة. أى أنها توحى بالعجز. بل يمكن الزعم أيضاً بمحاولة تأكيدها على نفى كل المُنجَز الفنى عبر عقود طويلة، تمتد زمنياً فيما بعد القرن العشرين. ولعل هذا النفى يطول الكثير من التجارب الفنية المصرية التى أمكن لها أن تتميز وتتحقق فى مشهد، لن ينكر غالبية فنانيه ونقاده أيضاً، استيراد أصوله من الشمال ومن ثم استنساخ أبجديته، كونه قد تأثر بالآخر فى كثرة من تفاصيله التقنية. على أن الاستطراد فى متن كتاب 'فجر التصوير المصرى الحديث'، سوف يكشف عن روح مختلفة ورأى مغاير، لتلتبس الإدانة السابقة بالمديح فى تجارب جيل الرواد وما تلاها من أجيال حتى منتصف القرن العشرين الذى توقف الناقد - تاريخياً - عنده.

حقيقة، قد نلمس جهداً فى نقد موضوعى لا يمكن إنكاره، أساسه التحليل والرصد التاريخى، وإنْ ظل بوسعه فى ذات الوقت أن يخلق نوعاً من الالتباس، قد يتعدى حدود الناقد ليصل إلى القارئ بالمثل، وربما تعود تلك الثنائية إلى كون عز الدين نجيب وهو يتلمس جوهر التجربة الفنية وطبيعتها عند جيل الرواد وما تلاه - أفراداً وجماعات - قد وضع يده على كثير من مناطق الجمود الذى أدى - فى مراحل متأخرة - بهذا الجيل ولاحقيه إلى نوع من تنميط تجربته وتكرارها. وباعتقادنا أنه الأمر نفسه الذى قد يُدلل بشكل غير مباشر إما إلى اضمحلال أو ضعف دور الأستاذ المُشار إليه بالنسبة لهذا الجيل، وإما إلى ركون فنانيه إلى قناعات خاصة بمكانتهم فى أبراجهم العاجية التى صنعوها حينئذ فى شىء من التعالى على الواقع وطموح الفنان. بينما فى تصور آخر تذهب بنا الحقيقة إلى خمود وهج الشباب، ومن ثم انطفاء حماسة البحث والتطور التى تصل ماضى التجربة الفنية بمستقبلها. وهو الأمر الذى سوف نعود إليه مرة أخرى فى متن الدراسة.

لا شك فى أن طريق الغرب المُشار إليه قد شهد على أرضه احتفاء بالتعدد فى الرؤى وفى تحولات الشكل الفنى، وأن ثمة تصادم تاريخى مُتكرر من حين إلى آخر، مع طموح الذائقة العامة، يُفصح عن تفاعلٍ بين المطروح منذ قرون طويلة ما فتئ يراوح مسافة بين القبول به ورفضه، بين مهادنته والثورة عليه، لينكشف على رؤى وأساليب فنية تزامنت وتوالت فى آن. فهو تاريخ إذن عريض ومثير، غير أنه يبقى مُتسقاً مع أبجدية الروح الأوربية المتوثبة باستمرار إلى التجدد، والتى تتجلى فى طبيعة التكوين الثقافى والنفسى لكلٍ من الفنان وجمهوره، فى صورة تتكامل بالاجتماعى والسياسى والاقتصادى والدينى والأخلاقى. تلك بديهية يجب الاتفاق بشأنها استناداً إلى تاريخ الغرب لتجربته الفنية، بقدر كبير من المُصارَحة والمُكاشفة والنقد البنَّاء الذى أعطى صورة حقيقية عن واقع حراك مجتمعى، تتلازم فيه كافة الجوانب فلا تنفصل قسراً عن واقع المشهد الفنى من حقبة إلى أخرى. إضافة إلى هذا، فهو دوماً قد وضع الأنا الفردية أو حرية التعبير عنها فى مقدمة بنوده الإنسانية، مما أسفر عن تجربة تميزت بالجدة وبالتجريب المُثمر، بغّض النظر عن حجم التفاوت بين الإيجابى والسلبى بها.

بينما ما كان يجرى على أرض مصر قد بقى ذا ذائقة مختلفة، لكونه ظل مُحمّلاً بحالة مختلفة متعددة المصادر، غير أنها كانت بمثابة إرث غنى تصادف وجود من سلبه قيمته ووضعه فى خزانة مغلقة. إضافة إلى أن المجتمع المصرى قد تعامل طويلاً وربما حتى اليوم، بشكل حذر مع حرية الفنان وطموحاته بالقدر الذى يتواءم مع طبيعته وتكوينه، بل وفى أحيان كثيرة مع أصحاب الفكر أيضاً، بتأثير من نزعة سلطوية ودينية وأخلاقية حاصرت الإبداع الفكرى والفنى وهمّشت من دوره إلا فيما توافق معها

فكرياً وأيدولوجياً. ولهذا لا يمكن إنكار أن ما حدث فى الخطوات التالية على مدار عقود عشرة، على أيدى أفراد من الفنانين المصريين، أو من خلال توجهات مختلفة لفنانى الجماعات الفنية منذ الثلاثينات وحتى ثمانينيات القرن العشرن، كان بمثابة مُجاهدة محمودة لخلق نموذج مصرى الطابع للفن التشكيلى المصرى. غير أن الصورة الكلية لهذا المُنجَز سوف تظل قابلة للنقد، كماً وكيفاً، بما يتفق مع ناتجها الإبداعى على مدار قرن من الزمن.

من البداهة، أن يضحى مبدأ التأثير والتأثر، بمثابة جذر أصيل فى معادلة إنسانية تتعاطى الفطرة والتلقائية فى مُكوِّن البنيَّة النفسية للمرء، بكل ما تشير أو تتقاطع مع وضعيات أخرى ثقافية، وإلى موروث اجتماعى ودينى وأخلاقى قابل للحركة والتبدّل أو التغيّر والتطور، بينما ما ينبغى أن نتطلع إليه فى نفس الوقت هو الأثر الفنى ذاته باعتباره النتيجة التى تفرز متوارى المرء المبدع وتقنن اختلافه عن الآخر، أياً كانت هويته، ومن ثم فهى تكشف من طريق مواز عن جذر الفعل الإبداعى كحالة مُفارقة للمألوف والنمطى.

ربما يصبح من الحكمة أيضاً أن نقتنع بضرورة وجود دور ريادى للفنان الطليعى، أياً كان موقعه الجغرافى، وأياً كان زمنه، فهو دوماً من يرسم خطوة مُغايرة لمألوف الرؤية، فيعطى أبجدية جديدة، لعلها تحرك الساكن، وتوتره، فتزيح بعضاً من سطوح تراكمت عليه بلا فعالية، فى موقف أشبه بالحيَّة التى تغير جلدها من حين إلى آخر حتى تتواءم مع الطبيعة. تاريخياً، ووفق هذا المنطق يمكن أن نتفهم نزوع دافنشى باتجاه تحقيق البعد الثلاثى على مسطح مُلوَّن من بعدين، وأن دادية تزارا هى من عبدت الطريق كى تصل السريالية - بعد سنوات قصيرة - إلى مآلها فى التوافق مع تحليلات فرويد النفسية، وأن كلاً من بيكاسو وبراك هما من تنتسب إليهما التكعيبية كأسلوب مُفارق فى بحثه عن الزمن أو البعد الرابع ونتاجه الجمالية عمن سبقها من أسلوبيات، وأن دى شامب هو من صار عرّاب الأشياء الجاهزة التى وازنت بين الفنان والصانع ورجل الأعمال، فكان أن سبقت الفكرة مكانة القيمة الفنية والبعد الجمالى فى الفن، لتنفتح مسارات أبعد جرأة فى تناولها لمفهوم الفن ودوره فى الحياة، وأنه منذ هذه اللحظة التاريخية التى احتفت فيها قاعة العرض بمبولة دى شامب جاهزة الصنع، قد توقف الفن أمام محك أكثر خطراً فى علاقته بالمجتمع من جوانب شتى، مما خلق استعداداً كبيراً وهرولة أكبر نحو تزاوج الفن بالتكنولوجيا، أسفر عن قرائن حقيقية وجادة على بلوغ ثقافة الصورة الجديدة مكانة مفارقة فى نتاجها ودلالاتها. ما معناه أيضاً أن هناك من سار على ذات الخطى، باعتباره تابعا مخلصاً، كى يعطى من حسه الخاص ورؤيته التى ستظل مُنتسبَة فى جوهرها إلى الأستاذ المميز برؤيته الطليعية، رغم تفوق الثانى وامتلاكه لغة فنية قادرة على خلق حوار أصيل بين أناه والمجتمع. بنفس المنطق سوف نضع تجربة هذا الجيل الأول من الفنانين المصريين، باعتباره يتلقى خبرته وأسس تجربته عن غيره، ولم يتسن له أن يتفحص إمكاناته إلا بعد تفحص موقفه من أشيائه الخاصة، أو بالأحرى بحثه عن هويته، وسط صخب يأتيه من أشكال الحداثة الأوربية، منذ أن استقبل طائعاً أستاذه الأجنبى وأنصت بإخلاص إلى درسه الفنى.

لا يحمل الحديث السابق أية مصادرة على مقولات عز الدين نجيب، بقدر ما يحمل ضمناً شكلا من التعقيب عليها، وعندئذ لن يكون بوسعنا الانحياز لرأى ما، أياً كان توجهه، أو الاعتراض عليه كليَّة، طالما أن المعنى المُضمَر فى "طريق الغرب الطويل" هذا، يمكن إسناده إلى مظاهر أخرى ليست على علاقة مباشرة بالفن، فى وقت كان مجتمع الشرق بعامة مازال يرتقى سلم التمدّن والتحضّر كتابع ينظر فى وله المُحِب أو طموح العاجز، باتجاه الغرب الذى كان - وحتى اليوم - صاحب السبق واليد العليا. وهو ما يتجلى فى استهلاكنا أو تعاملنا مع سائر أشكال التكنولوجيا الحديثة، وظيفياً وقيمياً وجمالياً، خاصة منذ حلول النصف الثانى من القرن العشرين، بل منذ أن دخلت صناعة السينما إلى مصر أسوة بالغرب.

ما يبدو فى السياق متسقاً هو سؤال حول معنى الريادة وشكلها فى التجربة المصرية، كمصطلح وصِّفَت به تجربة الدفعة الأولى التى حلت بمدرسة الفنون الجميلة العام 1908، ووجدت نفسها بمواجهة جادة مع فنون الآخر بعد سنوات قصيرة. فهل كانت الريادة ذات يوم بمثابة معنى اصطلاحى يُنتسب إلى رقم فى مسار أجيال متعاقبة؟ أم أنها ريادة تُعبِّر حقيقة، عن قيمة فنية كانت وظلت غير مسبوقة بما يمكن القول بتشكيلها اتجاهاً أخذ به آخرون؟.. من طرف آخر قد نطرح سؤالاً مهماً حول استمرارية المعنى والقيمة، واستمرارية السبق، ما يعنى ضمناً أهمية

ألا نتجاهل أدوار الآخرين ممن هم قبعوا فى الظل، رغماً عن محاولاتهم الجادة فى التعبير عن شخصية مصرية.

قد تحتل هذه الأسئلة مكانة متقدمة فى متن الدراسة، بينما يفترض السياق تأجيل الإجابة عنها بعد حين. فى الواقع إنها أسئلة تجعل للمُفارقة بين معنيين للريادة بمثابة حدس بالبداهة التى يعوَّل عليها عند إعادة النظر فى مبدأ التأثير والتأثر، وبالتبعية، فيما قد يتم من تقييم للتجربة الفنية المصرية أيضاً باعتبارها مُستجلبَة فى تفاصيل ليست بالقليلة، طالما بدأت الخطوة الأولى هناك، فى الغرب. بل إن الريادة تبعاً لطبيعة التجربة المصرية سوف تحمل تداعيات أخرى، فى ظل علاقتها بمناخ الشرق ودول الجوار العربى شرقاً وغرباً.

لذلك، سوف تكون قناعة عز الدين نجيب فى نقده الموضوعى، قناعة فى محلها، ويظل رأيه جديراً بنظرة موضوعية منا، خاصة حينما يردد أن مدرسة الفنون الجميلة قد استمرأت السير فى دروب تلك "الأساليب الأكاديمية التى تجاوزتها حركة الفن الأوربية منذ نصف قرن، أى أن كل مظاهر الرسم المُحنط داخل الأتيليه، التى ثار عليها الواقعيون والانطباعيون، هى الأستاذ والمنهج اللذان كان على جيل النهضة الفنية أن يتبعهما ويطيعهما طاعة عمياء" (7). فى شىء من الإنصاف لنا وله، يمكننا القول بأن تلك الطاعة العمياء، قد جاءت فى البداية بمثابة ردة فعل طبيعية، فى ظل استقراء يتناسب مع طبيعة المناخ الفنى والفكرى والاجتماعى والسياسى فى تلك الفترة المبكرة من عمر التجربة الفنية فى مصر. وكأنما كانت التربة المصرية بحاجة إلى من يقلبها قبل زرعها. أيضاً وفى اتجاه مضاد لا يمكن القطع بالانصياع لتعاليم الدرس الأجنبى إلى أمدٍ بعيد، خاصة وأن هذا الجيل الرائد ما فتئت تراوده أحلام التعبير عن هويته، فى حالة يغلُب عليها التعقل، تأسياً بنهج الجمع المميز من "الكتّاب والساسة والمفكرين الذين قاموا بحركة التنوير العظيمة فى مصر الحديثة، ممن احتكوا بالفكر الأوربى وآمنوا بأن النهضة المصرية ينبغى أن تقوم على روح جديدة، باستنهاض روح الأسلاف فى حضاراتهم المختلفة، مع اللجوء إلى المدنية الغربية المعاصرة، فى محاولة للتوفيق بين الثقافتين"(8). وهو ما حدى بهم إلى استنفار طاقتهم لأجل التواصل مع تلك المدنية الغربية المعاصرة عبر البعثات الفنية لدول تمتلك تاريخاً عريضاً مع جمالية مُتغيرة ومتطورة ومتواكبة مثل فرنسا وإيطاليا وبريطانيا وآسبانيا. علينا فى هذا الموقف أن نتذكر محمود مختار وسفره إلى فرنسا، إذ أضاءت له طريقاً لتحقيق ذاته، مثلما أتاحت للأجنبى فرصة للتعرف على هويات الشرق المنسية بداخل أبنائها.

يجب ملاحظة أن مثل تلك الاستشهادات السابقة إنما تشير فى غير مواربَة إلى أن البداية كانت دوماً فى الشمال، وأنها وُلدت فى مناخ يحتفى بالتجريب وبالدور الطليعى، ثم إنه كان وبالضرورة أن يولد هذا الدور الطليعى بين أيدى من يملك أسرار المهنة والتقنية وغواية المعرفة والتميز. بالنتيجة، كان هناك دور آخر للتابع الذى لا تؤهله خبراته للوقوف على قدمين ثابتتين سوى فى السير فى اتجاه خطه آخرون، ما يعنى أن النظر بداخل علاقة الأستاذ والتلميذ قد تكشف عن تلك الحقيقة، ومن ثم سوف يبدو منطقياً فى تلك الفترة المبكرة من عمر التجربة المصرية أن يتم إسناد مهمة القيادة والتدريس فى تلك الأكاديمية (المصرية) الجديدة، إلى فنانين أجانب(**)، ما لبثوا ينقلون الخطوط الرئيسة للتجربة الغربية، إلى داخل مراسم وورش مدرسة الفنون المصرية، بغض النظر عن تجاوز حركة الفن الأوربى لها حينئذ.

وبشىء من الإنصاف لعز الدين نجيب، يمكن لنا أن نقرر سيادة ذات المنهج، عبر عقود انتهت به حتى مشارف الألفية الثالثة، حيث لا تزال لغة الأكاديمية التى مارسها جيل الرواد، تشكل العمود الفقرى لمنهج كليات الفنون الجميلة فى مصر. فإنْ حدث تجاوز، صار تجاوزاً مقروناً برؤية الغرب فى جديد تجربته التى يعرضها علينا فى المحافل الفنية الكبرى مثل بينالى الإسكندرية وبينالى القاهرة وغيرها من عروض زائرة، رسمية وغير رسمية.

فى المقابل وفيما يخص التلميذ، يمكن تصور وجود حالة من الانبهار والدهشة بهذا الوافد الجديد، شكلاً ومضموناً، أو على الأقل إمكانية إتاحة ممارسته أكاديمياً داخل مؤسسة رسمية، يتوفر على رعايتها شخص مُحب للفن فى حجم الأمير يوسف كمال، وهو الأمر الذى يفترض طرح تصور موازٍ ينطلق من إحساس أصيل بفقدان الحجة والقدرة على مناقشة الأشياء الخاصة فى مناخ لا يفتأ دور الأجنبى يعلو فيه؛ ويتعاظم باعتباره مرجعاً لمجتمع يفتقر إلى أبجدية اللغة الفنية الحديثة، بل ويمتلئ بخطوط مضادة لروح العصر الحديث.

تبقى هناك مفارقة على درجة من الأهمية فى تبنى

الطاعة العمياء، كحالة متلازمة مع منطق الأحداث. إذ إنه تاريخيا تشكّل الحركة الفردية دورا مؤسساً وفاعلاً، مثلما تشكّل التجمعات الفنية دوراً موازياً أو مُكملاً للسياق، مما يعني الشعور بوجود ضرورة حاكمة ومؤثرة في الرؤية أياً كان توجهها. في الشمال هناك أمثلة يُعتد بها كعلامات فارقة، قد لا يمكن حصرها بسهولة في متن هذه الدراسة، بينما يصبح التدليل بسيزان وبيكاسو وكاندينسكي ودي شامب وجوزيف بويز أو بتجمع فناني الانطباعية والدادية والمفاهيمية نوعاً من انتقاء الجزء من الكل. لذلك فما نبتغيه هنا هو متابعة لشكل وهوية الخاص بنا، من خلال تفاصيل كثيرة لتجربة راحت تبحث عن نفسها، في ظل توهج حالات فردية للفنان المصري، مثلما هو التوهج في تجمعات فنية توالت واحدة إثر أخرى.

عند هذا الحد قد يفضي البحث عن الذات والشخصية المصرية إلى تفريغ تلك الطاعة العمياء من سلطتها السافرة، ومعناها السلبي، لتنقلص بعض خطوطها الرئيسة، أو تُختزل في البديهيات الأولية، وهو الأمر الذي انطبعت به تجربة الجماعات الفنية بدءاً بالخيال، والدعاية الفنية، والمجاهدون، والشرقيون الجدد، والفن والحرية، والفن المعاصر، والفن الحديث، والفن والحياة، والتجريبيون، والخمسة، ثم المحور، باعتبارها جماعات لم تتشبث طويلاً وعميقاً بمكنون الطاعة ومضمونها المشير إلى احتواء كامل للفنان، قدر تمسك هذه الجماعات بما تراقص في مُخيلتها حول هوية الخاص وحس الأرض والبحث في الجذور. وفق تلك البنية الفكرية لأبناء هذا الجيل المُتطلع والطموح، أمكن للطاعة العمياء أن تستمر في خط مستقيم، أحياناً بلا مقاومة تذكر، وفي أخرى شرعت في خلق مناقشة تتيح للنظر بصيصاً من نور الحكمة والرؤية، مما يمكن وصفه بمحاولات التنصل ليس من تعاليم الآخر، بل من روحه وهويته الفنية.

بشكل ما تظل أسماء الرواد بمثابة استثناءات تحتل موقعاً مميزاً في الساحة التي تجمع الأستاذ بتلميذه، رغم مثالب بعضهم التي تبلورت في تنميط الخبرات الفنية المكتسبة. إضافة إلى إرثنا المتحفي من الأعمال الفنية لهذا الجيل، فإنْ شهدت كتابات الفن العديدة على أن الوازع الوطني كان مُحركهم الذي دفع بهم في سبيل البحث عن معنى الهوية والأرض والشيء الخاص، كانت تلك الكتابات ذاتها شاهداً على أن ثمة أزمة دفعت ببعضهم إلى الانكفاء على درس الأستاذ، فلم يعد أحد منهم يجهد ذاته في البحث والتجريب طويلاً، مُكتفياً بتمصير التعاليم والتقنيات. بالأحرى تجلى هذا في نسخ الكنائس والعمائر الأوربية ومظاهر الحياة اليومية في الشارع، أي تمصيرها في صور راحت تحتفي بالعمارة الفرعونية والإسلامية، وبالطبيعة في قرى مصر وحقولها، وبشكل الشارع والحارة في مدنها، ثم في شواطيء البحر والنهر، وغيرها من المتقابلات بين الهنا والهناك. يظهر هذا جلياً في أعمال محمد ناجي وراغب عياد وحسني البناني وكامل مصطفى وعبدالله جوهر وماهر رائف وصلاح طاهر وفؤاد تاج وحسن سليمان وحامد سعيد وحامد عويس وإنجي أفلاطون وتحية حليم ومحمود سعيد والأخوين سيف وأدهم وانلي ومحمد القباني.

كما كان بطبيعة الحال أن يحتل الجسد الإنساني، مساحة من اهتمام الفنان المصري، مُصوراً ونحاتاً وطباعاً، بدءاً من الجيل الأول ومروراً بالأجيال اللاحقة كلها، تأسياً بذات الدرس الغربي في ولعه بتسجيل البعد الإنساني في عمل فني، سواء كان في حالات عُرّيه الأنثوي أو وجوهه، تلك التي مالت تارة للارستقراطية وتارة باتجاه استلهام حالات الضعف الإنساني والتشظي في الطبقات الدنيا. وهو ما نجده في أعمال كثيرين مُمثلاً في يوسف كامل وأحمد صبري ومحمد حسن ومحمد صبري وصبري راغب وعبد الهادي الجزار وحامد ندا وحسن سليمان وحسين بيكار ومنير كنعان وأحمد عبد الوهاب وفؤاد تاج وعز الدين حموده وكامل مصطفى ومحمود سعيد وعادل المصري وفرغلي عبد الحفيظ ومصطفى الرزاز ورباب نمر وأحمد السطوحي وأحمد نوار وعادل السيوي وبكري محمد بكري ومحمد عبله وعلي عاشور وسركيس طاسونيان ومصطفى عيسى وإبراهيم الدسوقي وصباح نعيم وأمال قناوي وأمل نصر ومحمود بركات وغيرهم.

هل يعني هذا كله أن صدق النية والتوجه لم يكن له أن يحسم الأمر لصالح الفنان المصري بشكل كامل؟ إن الإجابة على مثل هذا السؤال ربما تحتمل النقيضين، وهو ما نستشفه في هذا المخزون المتحفي الذي لا يزال يُعرض علينا كجزء من تاريخ أمتنا، قبل أن يغدو مجرد مجموعة لمسات فرشاة مُلوّنة، أو قطعة حجارة منحوتة، أو مساحة من ورق بها أثر لشيء مرسوم، أو تشكيل من طين محروق أو مُزجج. هو الأمر عينه الذي تحفظه لنا كتابات النقد

وتاريخ الفن. ما نستشفه حقيقة لابد وأن يحمل الوجهين معاً. ففى أولهما، يُطل درس الأستاذ والتلميذ الممتد لمسافة مائة عام، أما ثانيهما فلا غرابة أن آتى مُحمَّلاً بحس الأرض وروح المصرى، فى نبض يقرب فى صورته من ذبذبة رسومات القلب الطبية، وانحناءتها صعوداً وهبوطاً.

لعل هذا الاستنتاج ينسحب على كثير من فنانى مصر. ممن لم ينضووا تحت راية أية جماعة. ولعله أيضاً نهج استمر فيما بعد مثلما تبدّى بين فنانى الجماعات. خلال فترة الأربعينيات والخمسينيات والستينيات، خاصة. ففى المسار أسماء حملت الوجهين بالضرورة، وأطاعت. ونفرت، ثم استقلت، مثلما قاربها الفشل والنجاح فى تواصلها مع جمهورها مثل محمود سعيد وسيف وأدهم وانلى وحسن سليمان وصلاح طاهر ومنير كنعان وجاذبية سرى وفرغلى عبد الحفيظ وعبد الرحمن النشار وفاطمة العرارجى والحسين فوزى وأحمد عبد الوهاب وجمال السجينى ومحمود موسى ومريم عبد العليم وطه حسين ومحى الدين حسين وعادل المصرى ومصطفى عبد المعطى وصبرى منصور ومصطفى الرزاز ورباب نمر وعصمت داوستاشى وعبد المنعم مطاوع وعبد السلام عيد وأحمد نوار وفاروق وهبه وعلى عاشور ومصطفى عبد الوهاب وبكرى محمد بكرى وعبد الوهاب عبد المحسن.

تشير الأسماء السابقة إلى عملية انتقاء واختيار خاص بنا، لتبقى فى خلفية المشهد أسماء أخرى لن يقل دورها ولن ينتقص من شأنها عدم وجودها فى سلسلة الانتقاء. فى المجموع ثمة أجيال متعاقبة تتلمذ فيها الأستاذ على من سبقه، وكأننا إذن، فى مسار الطاعة العمياء، لن نلبث أن نعيد قراءة التاريخ المكتوب، لأجل أن نتفحص بعضاً من الأوراق الجمالية والذائقة الفنية، ليس للتجربة الغربية، بل فى واقع الأمر للتجربة المصرية، ثم للمجتمع المصرى برمته تأسيساً على آليات التفاعل والتنافر بين الفنان والمجتمع. ولهذا يشير الواقع إلى وجود الأستاذ الأوربى فى خلفية المشهد لدى سيف وانلى الذى تلقى درسه فى مرسم بيكى الكبير، ولدى كنعان فى تجريديته المنقولة عن الآخر، ولدى صلاح طاهر الذى انبهر بمزاج تجربة أمريكية، مُتخلياً عن مكتسباته فى الدرس الواقعى على مدار عشرات الأعوام، ولدى حسن سليمان فى ولعه بعرى الجسد الأنثوى للمرأة المصرية وحارات مصر القديمة مثلما هو ولعه بالطبيعة الجامدة، ولدى مصطفى عبد المعطى فى انسجامه مع هندسة الشكل وتحويرات الطبيعى المُستقى من أرض مصر، ولدى عبد السلام عيد فى ولعه بالخامات وتقنيات ما بعد الحداثة التى سخرّها فى التعبير عن الأنا والآخر بمزاج مصرى.

إذن، إلى أى حد، تقف ثنائية الأستاذ والتلميذ فى ميزان التجزر والعزلة كأحد الأسباب التى يُعوّل عليها؟

فى فترة الانقطاع التى شبهها عز الدين نجيب بقرون الظلمة، لم يكن للفن المصرى أن ينكشف سوى فيما هو على علاقة بالحس الشعبى المُتجمِّل بموروث بدائى ليست له علاقة بأشكال الحداثة الفنية فى أوربا. وهو الأمر الذى قصر وجود الفنون الجميلة كمعنى وأثر على مجتمع ارستقراطى طبقى لا يمثل كافة المجتمع المصرى الأمىّ فى نسبته الغالبة. وبينما امتلك الأستاذ أسباب تعاليه لم يكن التلميذ على مستوى من الكفاءة تؤهله للأخذ بأسباب التواصل مع جمهوره من المتذوقة التى يأتى فى مقدمتها شكل فنى يستطيع فك رموزه. بالأحرى لم تكن القاعدة تحتمل التعامل مع إشكالات الأساليب والمدارس الفنية الحداثية مثل التأثيرية والتجريدية والتأثيرية والتكعيبية والسريالية وغيرها من مدارس أوائل القرن العشرين. هو الأمر ذاته الذى استمر فى العقود التالية، إذ كلما انكشف الغرب على أسلوبيات جديدة ارتد تأثيرها على شطوط التجربة المصرية بما لا يتوافق كلية مع نظرة المجتمع لتلك اللغة التى تعتمد الشكل والفكرة كأساس لها.

تطرح المفارقة الأخيرة ميزاناً حساساً لقياس علاقة الفنان بحريته فى التعبير والتماس أسلوبه الفنى، بغض النظر عن توافق الجمهور أو عدم توافقه مع شكل الأثر الفنى عندئذ. غير أن المسافة بين كل من الطرفين قد تزداد اتساعاً كلما تمسك الفنان بحريته وبأسلوبه، ففى تلك المنطقة تحديداً يكمن الإشكال الذى ظل على مدار التجربة الفنية للفنان المصرى يعانى منه، وكأنما فى واقع الأمر لم يعد المتلقى المصرى يلقى بالاً سوى للمقروء فى لوحات الصالون وغرف النوم، فى استمراء لحالة الاستشراق التى بدأت معه منذ ما يزيد على قرنين من الزمان.

لقد أفقدت هذه الحالة الفنان المصرى اتزانه بعدما باعدت بينه وبين جمهوره، فإنْ كان ثمة جمهور، فقد ظل مقصوراً على نُخبة تعى أنها نخبة، إما أن يأتى محركها للتواصل، من ارتباط مع مقياس الوجاهة الاجتماعية، وإما أنه يتصل برغبة حقيقية فى المعرفة. قد يعنى هذا ضحالة

فى مشهد التواصل ومن ثم عزلة مُقننة للفنان الذى تنطبق عليه مقولة زكى نجيب محمود المذكورة من قبل.

**سيرة المثقف والنخبة**

**"الغناء فى حقل ألغام"**

لكل خط مسار يبتدئ بنقطة. والبداية هنا فى تمثّل معنى الثقافة والوعى به، حيث توجد دوماً تراتبية وتصنيفات تحددها الاهتمامات الفردية، مثلما يحددها المناخ العام. بداخل هذا تندرج نُخبة المثقفين والمبدعين وقد شكلت أحد أجنحة التلقى للعمل الفنى. بالقطع هناك ثمة أجنحة أخرى تقع فى مستويات متفاوتة. غير أنها جميعاً مؤثرة فى جدوى الفعل الفنى، ومن ثم يفترض بها أن تكون على وعى بثقافة الصورة التى يحددها زمنها.

لعل ما يثير الدهشة فى هذه التصنيفات هو ما يختص بما تنعتهم أقلام النقاد؛ بالنخبة المثقفة، أى تلك الفئة التى تملك قدراً مميزاً من الثقافة الخاصة والعامة. قد يبدو فى هذا الملمح ثمة اهتمام بنُخب المثقفين، مما يقوض الدراسة ويفرغها من توجهها الأصيل الذى يبحث فى عزلة الفنان التشكيلى، غير أننا نتكىء بالأساس على بحث المسافات الفارقة بين المبدعين باعتبارها أحد صنوف النخبة المثقفة، فى غير تغافل عن باقى الأسباب المؤدية إلى مثل تلك العزلة، ما يعنى أن ثمة اهتمام مواز بالمرء العادى الذى يطرح فى غالب الأحوال صورة سلبية لطبيعة علاقة الفن التشكيلى بالجمهور، فهو القاعدة العريضة فى أى مجتمع، ولهذا قد يصلح تآلفه وتنافره لقياس التواجد الحقيقى للفن، كقيمة فاعلة فى بنية المجتمع، وإنْ حدث نوع من التحيز لتلك النُخبة المُبدعة صار شكلاً آخر من أشكال القياس على إمكانية تقاطع المدارات الفنية وتماسها فى عمق تلك الأزمة التى نعنيها.

بداية يجب التأكيد على أن واقع الأمر يشير إلى انفصال هذه النُخب عن بعضها البعض، فى قدرٍ من التحيز لنسبها الفنى، إذ إنها لم ترغب فى التحاور والتفاعل فيما بينها سوى فى حيز ضئيل. إنها بالأحرى أضحت تشكلٌ من قريب، صوراً للعديد من الجُزُر المعزولة عن بعضها البعض، وكأن لكلٍ منها عالمها الخاص شكلاً ومضموناً. وقد يبدو الأمر أكثر إثارة عند النظر – من الداخل أيضاً – إلى مجتمع الفنانين التشكيليين ذاته، لنجد على جزيرتهم الخاصة صوراً مختلفة للفرقة والتشيّع، مما يضع الفنان نفسه فى موضع تساؤل حول أهمية فعله الإبداعى بالنسبة له وللآخرين.

إن لكل مُبدعٍ عين وحدس وإدراك ووعى ورؤية خاصة، مما يجعل من حديثنا عن الفردية أو التفرد والتميز بمثابة تسجيل وتأسيس لفكرة الإبداع ذاتها، وهو الأمر الذى يشير إلى وجود خصائص وسمات شخصية ومزاجية وعقلية ودافعية لدى هذا الفرد المُبدع. وربما تغدو مثل تلك السمات مبرراً لنا كى نضع هذا الفرد المُبدع فى دائرة مُغلقة عليه كحالة مستقلة بذاتها عن الآخرين، ومكتفية بعالمها المصنوع من خيالات الوحدة. فى الواقع قد يلتبس المبرر هنا بفرضية تدور فى فلك التجزّر والعُزلة. وربما فى طرح عدد من الأسئلة، تأتى رغبتنا فى إزالة مثل هذا الالتباس ألا يُعبّر ما نراه من تجزّر وعُزلة فى مجتمع الفنانين بين بعضهم البعض عن واقع مرَض لا نفتأ نتجاهله عامدين أو متغافلين؟ ثم أليس حقاً هو واقع مريض، ما نراه من تجاهل مجتمعى أشمل وأعمق لدور الفن، والفنان التشكيلى خاصة؟ وأخيراً، هل ما يحدث وينمو من صور سلبية بين الفنان التشكيلى والمجتمع يمكن إرجاع مسبباته إلى أشياء خارجة عن نطاق قدرة أو تحكم الطرف الأول، مما يزيده – هو نفسه – سلبية وانعزالاً ؟

ما سبق، قد يكشف عن حقيقة مهمة، إذ يشير إلى نقطتين أساسيتين، تتمثل أولهما فى استقطاب البعد الثقافى– كبؤرة مركزية– لكل ما هو سطحىٍ وغير مهم فى تكوين شخصية المرء الفاعل وخاصة الفنان، فهو كيانٌ ماص لشتى المعارف والمظاهر الحياتية الموروثة والمُستحدَثة، وربما هو أيضاً أكثر حساسية فى تلقيه وتعامله مع كافة الإشكالات المرتبطة بالحراك السياسى والاجتماعى والفكرى والاقتصادى. بينما تتمثل النقطة الثانية فى طبيعة هذا الخيط اللا مرئى المشدود بين أشكال الإبداع الإنسانى أو الخلق الفنى، قوة وضعفاً، طالما فرض هذا التخصص النوعى– مرئياً كان أم مكتوباً– ضرورة الإحاطة الجزئية ببعض الأشكال الفنية الأخرى، ما يعنى أن الأمر ليس فى إحاطة المُتخصص كمفهوم يختص بنُخبة نوعية من المبدعين، بل هو إحاطة المثقف بشكل عام، أى عبر مفهوم أكثر شمولاً، مما يُفترض هنا أن يقوم فيما بين هؤلاء المبدعين نوع من التراسل والتواصل الإيجابى.

باعتقادنا أن مُكوّن هاتين النقطتين معاً هو من يؤدى إلى بلورة شكل الذائقة العامة لمجتمع ما فى فترة زمنية معينة، أو ما يمكن وضعها فى نطاق الحاجة الجمالية.

ورغماً عن ذلك لا يمكن لنا أن نتجاهل أن هناك دوراً رئيساً تؤديه الثقافة الشعبية، التى قد تختلف فى كثرة من صورها عن ثقافة النُخبة، فهى موصولة بالشارع عبر مسارب أكثر حميمية. ثمة مفهوم للشارع يأتى بمثابة تعبير أكثر شمولاً عن الإنسان العادى، ليتضمن بداخله كل من التراثى والموروث واليومى والدارج والبسيط فى العادات والتقاليد والمُستلهم للفطرة الإنسانية، التى لا تتمتع كثيراً بملكة التكيف مع الجديد والمعاصر فى الثقافة والفن.

قد يبدو على السطح رغبة فى بحث الجمالية وسؤالها المُتحرك دوماً للأمام، فهى تكشف فى تلقائية عن طبيعة الرؤية الفنية وحجم تغيرها وتنوعها من زمن إلى آخر، غير أن مثل هذا التغيّر والتنوع كما سبق القول، سوف يظل مرتبطاً بطبيعة الظرف الاجتماعى والفكرى والسياسى والاقتصادى، الذى يدور فى فلكه المُنتَج الفنى أياً كان شكله وأسلوبه. من طرف آخر سوف يرتبط هذا أيضاً وبدرجة ما، بما قد يدور فى خلدنا عن الحالة الجمالية أو الذائقة العامة التى لم تكن ذات يوم من طبيعة سوية، مما يجعلها قابلة للاستمرار فى خط مستقيم، طالما ظلت خصيصة مُوزّعة بين المُبدع النوعى وجمهوره من المتذوقين، إضافة إلى الحدس بضرورة التواتر والتشاكل قرباً وبُعداً بين هؤلاء المبدعين أنفسهم.

فى كتابه "النهضة والسقوط فى الفكر المصرى"، يطرح غالى شكرى وجهاً مُشرقاً للمثقفين. فهو يرى فيهم "قادة التنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية طيلة النصف قرن الأخير، منذ طلعت حرب المُؤسس الحقيقى لبناء الرأسمالية الوطنية فى مصر وصاحب كتاب علاج مصر الاقتصادى عام 1910"(9). إنه طرح لا يطوله الشك، وإنْ أثار انتباهنا إلى هذا البُعد المهم بين أصحاب الثقافة وأهل الاقتصاد. لنسأل: هل جاء اهتمام طلعت حرب بالثقافة والفن من طبيعة اقتصادية وقناعة بأن رافد الاقتصاد ينتهى عند رافد الثقافة والفن؟ ثم هل يمكن تعميم نموذج هذا الرجل الذى يملك رهافة الحس الفنى وموهبة الإدارة وحنكة الاقتصادى؟ لذلك قد يبقى هذا الطرح مفتوحاً على جدلٍ كثير، حول نتيجته وأهميته فيما يخص مناقشتنا لجوهر هذا البحث، الذى يقوم على استكناه واستشفاف عُزلة الفنان التشكيلى التى ترهلّت بالأسباب فوصلت أحياناً حد القطيعة بينها وبين أصحاب الإبداعات الفنية الأخرى، مثل الشاعر والروائى والمسرحى والسينمائى والموسيقى.

ويظننا آن الأمر يطول أهل السياسة والاقتصاد. من جانب آخر هو طرح قد يؤدى بنا إلى التماس أسباب اغتراب: كل هؤلاء فى محيط المجتمع المصرى عبر جُزر مصنوعة على هوى أصحابها ممن ينتمون إلى النُخبة المثقفة، التى هى ضمير الأمة المتوهج. فى ذات الوقت تبدو الإجابة على السؤال الأخير غاية فى الأهمية، لضرورة إدارة العملية الفنية بمفهوم مُشاركة رأس المال الوطنى فى تنشيط ورعاية الفن والثقافة فى بلد بحجم مصر، بما لها من رصيد فنى وثقافى.

يُعدِّد غالى شكرى أسماء المفكرين الذين شغلتهم شخصية مصر وطفقوا يبحثون فى مسألة وسطية مصر واعتدالها باعتبارها فكرة مُلحة تكشف عن تكوينها وتركيبتها وخاصة فى علاقتها بالسلطة مثل شفيق غربال وكتابه "تكوين مصر"، وحسين مؤنس وكتابه "مصر ورسالتها"، ونعمات فؤاد وكتابها "شخصية مصر"، وسليمان حزين فى دراسته "سكان مصر ودراسة تاريخهم الجنسى"، وحسين فوزى وكتابه "سندباد مصرى"، وصبحى وحيدة وكتابه " فى أصول المسألة المصرية"، وطه حسين وكتابه "مستقبل الثقافة فى مصر". ثم سلامه موسى فى كتابه "مصر أصل الحضارة "، ثم " شخصية مصر- دراسة فى عبقرية المكان" لصاحبه جمال حمدان، وأخيراً "وحدة تاريخ مصر" لمحمد مرسى العزب " (10).

فى ذات السياق، يمكننا إضافة أسماء مفكرين آخرين مثل سيد ياسين ونبيلة إبراهيم وثروت عكاشه وأنور عبد الملك ومحمود آمين العالم وأحمد أبو زيد ويونان لبيب رزق، كأصحاب كتابات تنتمى إلى ذات الجنس الفكرى والاجتماعى. يبقى سؤال آخر. هل أسفرت مثل الكتابات عن شىء مهم، فأضافت لمعرفتنا؟ أم أنها ظلت بمثابة كتابات مُحمّلة بأفكار وأطروحات لا تراوح مكانها، وكأنها مُعلَّقة فى مناخ خامد لا يعنيه من الثقافة سوى بعض أوراق الصحف التى تهتم غالباً بقشور الحياة دون جوهرها؟ ثم، إلى أى مدى يمكن استشفاف حجم الدور الذى يلعبه الفنان التشكيلى فى هذا السياق الفكرى والاجتماعى؟

ليس فى الأفق ثمة لبس حول صورة المثقف، وأبعاد دوره فى بنية المجتمع، ما يعنى أن تعدد الأسماء السابقة فى سياق دلالة محددة لن ينفى أن هناك فكراً مختلفاً فيما بينها، كما أن مثل هذا الاختلاف يأتى بمثابة تأكيد على

مناخ صحي قادر على طرح المتناقضات وفرزها. قد ينبئ هذا عن ثقافة عامة مثلما ينبيء عن ثقافة نوعية لعل المبدع ينتمي إليها. ورغماً عن ذلك توجد دوماً مسافة من التجاوز بين الفرقاء، سواء كانت بين المثقف والعامة أم كانت بين نُخَب المثقفين كأجناس نوعية. يتلمس إدوارد سعيد هذا الموقف الفريد عند تناوله لمفهوم الثقافة والمثقف إذ يقول. "يلوح لى خطر اختفاء صورة المثقف، أو احتجاب مكانته، فى خضم هذه التفصيلات الكثيرة، أى خطر النظر إلى المثقف باعتباره أحد المهنيين وحسب، أو مجرد رقم نحسبه فى حساب تيار من التيارات الاجتماعية. والحجة التى أنتوى إقامتها تُسلِّم بوجود حقائق الواقع المذكورة فى نهاية القرن العشرين. كما أود أيضاً أن أؤكد هنا أن المثقف ينهض بدور محدد فى الحياة العامة فى مجتمعه، ولا يمكن اختزال صورته بحيث تصبح صورة مهنيٍّ مجهول الهوية، أى مجرد فرد كفء ينتمي إلى طبقة ما ويمارس عمله وحسب، وأعتقد أن الحقيقة الأساسية هنا هى أن المثقف فرد يتمتع بموهبة خاصة تمكنه من حمل رسالة ما، أو تمثيل وجه نظر ما، أو موقف ما، أو فلسفة ما، أو رأى ما، وتجسيد ذلك والإفصاح عنه إلى مجتمع ما وتمثيل ذلك باسم هذا المجتمع"(11).ادوارد لذلك كله ربما أضحى تعبير النخبة هو الأكثر مواءمة لتفسير طبيعة الثقافة والمثقفين، باعتباره سمة يجتمع فيها أهل الفكر والفن.

فى الواقع يشير مصطلح النُخبة إلى وجود حالة تفوق وتميز نوعى يختص فى أحد وجوهه بالثقافة الرفيعة، بغض النظر عن وجود خبرة جمالية تؤهل صاحبها وتعينه على تذوق الأعمال الفنية. وفى المقابل قد يغدو أحد أفراده مبدعاً يحترف الفن أو الأدب؛ وفى آنٍ تنعطف نظرية الثقافة وسيرة المثقف باتجاه التفرقة بين الفنان المُمارس لأحد الأشكال النوعية فى الفن، وبين تعدد درجات التذوق لدى الإنسان العادى، حيث يُفترض وجود درجة من التكامل والتواصل والتفاعل بينهما. بالأحرى يمكن القول بأن "الفرد فى المجتمع يتفق مع بعض الناس فى كل النواحى، كما يتفق مع بعض الناس فى نواحى أخرى، ولا يتفق مع أى من الناس فى نواح ثالثة. ما يعنى أن ثمة مظاهر اتفاق واختلاف بين الأفراد والجماعات، وبناءً على ذلك تصبح الثقافة عنصراً أساسياً فى حياة المجتمع، وفى دراسته كذلك. ولعل أبسط تعريفات الثقافة وأكثرها وضوحاً هو تعريف بريستيد الذى يرى فيها هذا الكل المركّب الذى يتألف من كل ما نفكر فيه، أو نقوم بعمله، أو نتملكه كأعضاء فى مجتمع" (12).

إذن، فكأنما الثقافة تبعاً للغة العلوم الإنسانية، تجمع بين الأنا والآخر، فى نوع من التراسل والتواصل رغماً عن التباين النوعى فيما بينها. كما يجب ملاحظة أن هذا المفهوم لا يزال أيضاً به متسعاً للبحث، كونه يشمل كل المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون والعُرف والعادات المُكتسبة وغيرها، ومن ثم لا غرابة فى أن البعض يرى الثقافة بمثابة "بيئة للتفاعل وغير مقصورة على البحث فى الكتب"(13). مما يحدو بنا إلى رؤيتها بمثابة مكتسبات وخبرات متراكمة تجمع بين الوعى والإدراك والفهم لأبعاد ومظاهر السلوك البشرى، بالقدر الذى يعين المرء على تحديد موقفه الحياتى منها، وكذا فى طريقة تكيفه معها، إنتاجاً وتلقياً. بالأحرى تُدرج تلك البيئة المتفاعلة: شكل المتلقى البسيط ورجل الشارع، فى محيطها، ما يعنى أن تعدد مستويات الثقافة أمر منطقى، ومن ثم كان ارتباطه بمستويات التلقى الفنى صورة حية فى نطاق مناقشة هذا المفهوم.

لذلك قد يستدعى مفهوم الثقافة درجة ما من التثوير، لعلنا بعدها نلمس أسباب التجْزُر العزلة بين الفرقاء. ولكى يُثَوَّر هذا المنحى بصورة جدية؛ صار بالضرورة رؤيته من خلال فهمنا لتلك البيئة المنفاعلة، خاصة بين أناس قد يذهب بهم إبداعهم إلى مناطق تظل مقصورة عليهم ومتباعدة فى آن، ما يجعل إبداعهم داخل هذا المفهوم منقوصاً وغير مُنتِج. وعليه سوف يتعزز التفاعل فى بيئة متجانسة واعية انطلاقاً من كون الفن وسيلة للتواصل بين البشر، مما لا يجدى معه أية قناعة ترى فى استمرار اصطلاح الفن للفن، صيغة صالحة للتعبير عن معنى التواصل والتفاعل، إما لشذوذ هذه العلاقة المُتعالية فى مجتمع لا يتعاطى خبراته الجمالية على نطاق واسع كماً وكيفاً، وإما لقصور معيب فى أدوات المعرفة ذاتها، وفى كلتا الحالتين سوف تثمر النتيجة عن فقر فى التلقى لكافة الأشكال الفنية التى تعيش عالمها الخاص بعيداً عن طبقات الجمهور وتراتبيتها. فإنْ كان ثمة ثقافة غير مقصورة على الكتب والاطلاع، أضحت برأينا ثقافة تراوح نفسها فى مكان ودائرة مغلقة، مما يُنقض تلك البيئة المتفاعلة التى نبتغيها فى مجال الفنون التشكيلية. بالنتيجة، أضحى اقتران الثقافة بالاطلاع ضرورة يحتمها تطور المجتمع أياً كان زمنه وأياً كان حجم الاطلاع وشكله.

ثمة رأيان إذن، يتداخلان بشكل حاسم فى تبرير تلك

الحالة السلبية، إذ يرى الأول أن "جمهور القراء على درجات متفاوتة من التحصيل ومن الاهتمامات الثقافية، فهنالك قاعدة واسعة عريضة من المواطنين بينهم قدر مشترك من الثقافة الأولية، كما أن هنالك قمة ضيقة الدائرة، لها حظ موفور من الثقافة العليا" (14). بينما يذهب الثاني إلى أن " ثقافتنا ما زالت تتقرب بالكلمات، بالأدب، بالخطاب البلاغى المكتوب من أجل فهم العالم، وهى تغض الطرف عن الإمكانات الأصلية التى تمنحها الأنواع غير الأدبية فى تفهّم أفضل، ومن زوايا أخرى لهذا العالم الذى ابتلينا به. لنقل كذلك إن الاندغام الداخلى بين النوع الكلامى وصنوه البصرى لا يحتاج إلى براهين كبيرة لكننا نحتاج إلى إعادتها كل مرة يتعلق الأمر بثقل الأدبى فى ضميرنا الفكرى وضعف البصريات والفنون الجميلة بالمقابل، فى إشارة إلى أنه فى الثقافات الأوروبية ثمة تحليلات نقدية أساسية عن العلاقة بين الرواية أو الشعر وفن الرسم"(15). يُعنى الرأى الأول إذن، بالاهتمام الثقافى، مرتكزا على الاطلاع والتحصيل المعرفى كبديهية تنتهى إلى خلق نوع من الطبقية الثقافية. بينما يهتم الثانى بحالة التباين والتفرقة بين ثقافة المكتوب والمرئى، حيث يعانى الأخير- فى مجتمعنا الشرقى ومنه مصر- من مسألة التواصل معه، ليس مع مجتمع العامة فقط، بل وربما فى غير مبالغة أيضاً بين نُخب المثقفين. ولعل الافتقار إلى مثل تلك التحليلات النقدية هو ما يُعد أحد الروافد والأسباب التى تلعب دوراً رئيساً فى تأكيد تلك التفرقة. فيما بين الرأيين ثمة مساحة من الاتفاق على ضرورة الجمع بين ثقافة أولية وثقافة عليا مُتخصصة، طالما كان الفعل الإبداعى مرتبطاً فى توجهه بكافة صنوف الجمهور.

ولعل الأمر الأكثر غرابة هو أن "المثقفين فى غضون صعودهم، لم يعودوا أشخاصاً يخاطبون الجمهور العريض، بل أصبحوا أفراداً ينتمون إلى ما يسميه ثقافة الخطاب النقدى. ومعنى ذلك أنهم قد أصبحت لهم لغتهم الخاصة أو المُتخصصة، فكل مثقف، من محرر كتاب إلى مؤلفه، ومن واضع الاستراتيجية العسكرية إلى المحامى الدولى، يتكلم ويتعامل بلغة أصبحت مُتخصصة ولا يستطيع استخدامها إلا غيره من الأفراد الذين ينتمون إلى المجال نفسه، فالخبراء المتخصصون يخاطبون خبراء متخصصين آخرين بلغة مختلطة مشتركة، ولايفهمها- إلى حدٍ كبير - غيرهم من غير المتخصصين"(١٦). وكأنما غواية التخصص قد أضحت فضيلة فى عالم منتش برأسماليته واختراعاته التكنولوجية المتقدمة، وكلما تعمق المرء فى تخصصه انسحب تلقائياً من غواية المجالات الأخرى، ما يعنى تكوين ما يشبه الجيتوهات المستقلة. من طرف آخر سوف نذهب إلى فض هذا الاشتباك انطلاقاً من أن الفنان التشكيلى لن يعنيه معرفته بالاستراتيجية العسكرية أو أشكال القانون الدولى بقدر معرفته بالعلوم الإنسانية ومجالات الفن والأدب، كونها تُشكِّل وجدانه وتُعمق من نظرته للإنسان، على حين يأتى العكس فى افتراض أن المحامى الدولى والخبير العسكرى يجب أن يكونا على دراية بصنوف هذه الإبداعات بدرجة تتيح له مسافة فى الالتقاء معها.

قد يعطى هذا انطباعاً سيئاً إلى حدٍ ما عن صورة المثقف فى ذهنية المجتمع، غير أن المجتمع بدوره يبدو بعيداً عن تلك المسات، فالعربة تسير بلا معوقات، وكأنما غدت الأشخاص مُدركة حدودها التخصصية التى ليس من المُحبب الخروج من دوائرها إلى براح الآخرين. لا يستثنى هذا الرأى أمة بعينها دون الأخريات، كما أنه لا يميل شرقاً أو غرباً لأجل تأكيد صورة المثقف فى المجتمع. مما يعنى أن التفرقة بين ثقافة عليا وثقافة متدنية ليست فى الواقع حكراً على مجتمع بعينه، وإنْ حدث فهى تفرقة مجازية لن يتسنى لها أن تعترض مياه النهر فى مجراه الطبيعى. لقد غدت المجتمعات فى الجهات الأربع متساوية فى هذا الشأن. على أن من يقرأ الصورة على هذا النحو سوف يقع فى خطأ أيدولوجى، فما يسوقه الرأى السابق ينطبق بالأساس على الأمم المتقدمة تكنولوجياً ومعرفياً وثقافياً، وهو فى النهاية ذو أثر على مُبدعاتها الفنية، فإنْ كانت أمم الشرق لم تزل شعوبها تعانى من الأمية الأبجدية، فى ظل المفارقة فى معنى ما يحمله هذا المصطلح فى العالم المتقدم، كان الأمر هذا أكثر سوءاً بين من ينتسبون قسراً إلى أمية بصرية لا تملك مقومات التعامل الصحيح مع لغة الفن التشكيلى، ليس فقط فى مفرداتها الكلاسية، بل فيما تأتى به مفردات أكثر إغراقاً فى الإبهام والغموض. ولعلنا هنا قد نهتم لأمر الفن باعتباره جنساً متفرعاً من شجرة المعرفة، بل إنه فى الواقع يسبق المعرفة ذاتها.

فى داخل هذه الدائرة يُدرج الإبداع المرئى والمكتوب باعتباره إبداعاً يصدر عن المرء المثقف، والذى لا تنتفى عنه سمة التخصص، ومن ثم فهو حاضر بإبداعه فى دائرة

النُخبة التى أشرنا إليها. ولذلك لن يكون غريباً أن يهتم الشاعر لأمر كلمته الشعرية وبنيتها الجمالية، وأن يُشغل الروائى بتعدد أشكال بنية الرواية وطموحاتها فى التماس ما هو خاص ومميز فى أشكال أدبية أكثر حداثة. هو الاتجاه عينه الذى يأخذ به الموسيقى وأصحاب المهن التمثيلية، فإنْ كان الممثل عارفاً بأسرار مهنته فرضت طبيعة الأمور معرفة أخرى تأتى من بطون علم النفس والفلسفة والاجتماع وغيرها. إذن، فكأنما بنا نبحث عن مخرج أو علّة ما، لتعزيز موقف الفنان التشكيلى فى انصرافه إلى غوايته باعتباره حقاً مشروعاً له، وحال أن صار الأمر كذلك، أضحت المشكلة هى فى استغراقه كليًّة فى تفاصيل هذه الغواية.

كأنما أضحى الخوف على الجنس الفنى هو المُحرِّك الذى يضع كل جماعة فى طرف بعيد، وإن حدث تواصل فهو حامل لبُعد هامشى لا يمكن الارتكان إلى تأثيره فى الجماعات الأخرى. تثبت التجربة أن ثمة نقص يعانى منه كل طرف مما يجعل حيز البراح قابلاً للتمدد مثل بالونة تمتلئ بالهواء. الحقيقة التى لم نزل نرها بعين كليلة تُقر أحياناً بعُزلة الفنون التشكيلية عن الحياة الثقافية والاجتماعية فى المشهد المصرى. تماماً هو الإحساس بعُزلة الفنان ذاته عن رفيق دربه وصنعته. إن بعض أسباب هذه العُزلة تتسم بالوضوح، فهى إما اختلافاً فى الرؤى الفنية، وإما تبايناً فى التوجهات المحكومة بأيدولوجية على غير علاقة مباشرة بالفن، وإما شكلاً من أشكال التعالى الذى لا يفسره سوى الأطباء النفسيون. بينما يتوارى البعض الآخر من أسباب العُزلة، عن عيوننا ويبعد عن إدراكنا تاركاً لنا مساحة من الظن والتخمين المُضلل للحقيقة فى أغلب جوانبها.

فى صورة المشهد ثمة رصد للتحزب والتشيع فى مجتمع الفنانين التشكيليين، لعله يأخذ من مصداقيتهم مثلما يستنزف من رصيدهم الإنسانى بشكل ما. ففى الآونة الأخيرة، وهى بسبيل نقدها لهشاشة أو ضعف هذا المجتمع، انبرت أقلاماً عديدة تُعدِّد حالات الفُرقة المُلتبسة بين جماعة نقابة الفنانين التشكيليين، وجماعة المجلس الأعلى للثقافة، وجماعة متحف الفن الحديث. من يرصد يرى سبباً أيدولوجياً لكل من تلك الجماعات، وهو الأمر عينه الذى يرتد إلى مكتسبات شخصية أحياناً، ما يغرى بالالتفاف حول رايات ومقولات جوفاء، مقطوعة الصلة بالحافز الإبداعى الذى يمثل الجذر الأساسى فى هذا المجتمع الفنى. ما يعنى أن مصطلح الجماعة هذا، لن يشير إلى تجمع فنى يأخذ بأصحابه باتجاه تأصيل رؤية فنية، بل هو مصطلح يؤصل لحالة سلبية مليئة بالعثرات.

فى كافة الأحوال سوف تتراكم هذه الأسباب، تراكم الطبقات الجيولوجية التى تتعدد صنوفها ودرجة تماسكها أو هشاشتها، لتذكِّرنا طويلاً بعزلتنا كفنانين، بينما لن نتردد فى ممارسة دورنا فى الحياة كاملاً، فإنْ ارتدت النتيجة منقوصة، أضحت بمثابة قدراً محكوماً، أو بُعداً غيبياً لا يمكن تفسيره فى ظل مقولات حياتية وتبريرات لا تفلح كثيراً فى علاج أعراض تحولت إلى مرض مزمن. قد يتساءل البعض عن مدى علاقة مثل هذه الصورة المتفسخة، بماهية الثقافة أو بحجم الدور الذى يؤديه المثقف فى هذا الشأن. فى الإجابة شىء من التضليل إنْ بدت ثمة نية فى فصل الفعل عن رد الفعل، أو فصل الممارسة عن النتيجة، حيث تتأتى الأولى من وعى الفنان بقيمة رسالته، وحيث يعترى الفعل مسالب النفس التى تتأخذ منه. تفترض تلك النتيجة شكلاً أدبياً لا يخرج بالبديهى والمُسلّمات إلى حيز ضيق، ما يعنى أن قراءة الآخر يدخل فى نطاق الفرض والواجب بدرجة ما، لأجل أن يغدو مستوى التواصل بين جنسين فنيين، فاعلاً، ومحكوماً بقناعة ترى فى المرئى والمكتوب صورة واحدة تشف حقيقة شخوصها المبدعين.

فهل يكشف هذا إجمالاً عن "خيانة المثقفين" – حسب تعريف جوليان بندا – لأنفسهم؟ أم أن الأمر من بعد سوف يطول المجتمع فى شموليته؟ لعل ما يُقصد بالخيانة هنا يتمثل فى تقاعس المثقف فى إدراج الشكل الفنى أياً كانت نوعيته، ضمن اهتماماته، وليس غريباً أن تُدلّل هذه الحالة على أن المثقف فى صوره النوعية المختلفة قد أضحى حالة مكتفية بذاتها، ودائرة منغلقة على فكرها الخاص، وغير متفاعلة، أو بالأحرى لا ترغب فى هذا التفاعل، وكأنها استكانت إلى قدرها الذى رُسِمَت له حدوداً لا يجب تخطيها. إن تفريط المثقف فى رسالته ومبادئه على تلك الشاكلة لا يعكس سوى قناعته بما يناله من متعة فى ممارسة أحد الفنون أو العلوم أو التأملات الميتافيزيقية، أو فى حصوله على مزايا مادية، وبتعبير بندا سوف يردد: إن مملكتى لا تنتمى لهذه الدنيا"(17). وكأنما مملكته من عالم آخر وليست على علاقة بما يدور فى هذه الدنيا.

كنتيجة لتأمله فى موقف الفنان التشكيلى، يذهب شاكر

لعيبى إلى أن هناك من الفنانين التشكيليين من يكتفى بالرسم وحده وبلا غطاء نظرى يُقوِّم تجربته، وهو الأمر أثار التباساً حسب رأيه "فى المفهومات ذاتها وعلى رأسها الفرق بين المثقف والحرفى. وفى الحقيقة فإن المهمة البديهية للفنان مزدوجة بالقدر الذى يتوجب عليه أن يمتلك ثقافة معقولة، إذ إن العمل التشكيلى هو مناسبة لاستحضار الكلىّ، الذهنى والعقلى والحسى بأدواته الخاصة، لذلك كان عليه أن يعرف كيف يستحضر كل ذلك مادياً، أى فى العمل المُتأسس على تقنيات مُتقنة، اللوحة أو المنحوتة أو قطعة الخزف وما الى ذلك"[18].

قد يكشف هذا التضارب عن سمة سلبية تحول بين الفنان التشكيلى وبين بلوغه مصاف النُّخبة المثقفة، بصفته فاعل رئيسى فى تكوين ضمير الأمة. ومن طرف آخر يذهب هذا التأكيد إلى معرفة أحد أسباب التجزُّر والعُزلة التى يعانيها، بعدما هجر بعض الفنانين قناع المثقف والمُفكِّر إلى حقل محض حرفىٍّ، وكأنهم يسيرون فى اتجاه عكسى متغافلين عن قيمة مهمة عبر جمعهم بين الثقافة والإبداع. فإنْ تغافل البعض عامدين، ظل آخرون يرون أن "العمل التشكيلى هو عمل ثقافى يفكر بطريقته الخاصة ولكن بعمق شديد وبحساسية عالية. غير أن مثل هذه الوظيفة للعمل التشكيلى تبدو غائبة أو غائمة فى العالم العربى"[19]. ما معناه الوصول به إلى قيمة فى ذاته لعلها تشكل له مأزقاً حينما يُطرح كوسيط مثالى مُعبِّر عن نسق ثقافى عام.

على أن التعميم السابق باعتباره أحد أوجه الأزمة التى يعانيها الفنان التشكيلى فى أية بقعة جغرافية كانت، سوف ينسحب على مصر، رغم الافتراض بضرورة النظر إليها فى هذا الشأن، نظرة نوعية، فهى إلى جانب تاريخها الحضارى تقع فى مقدمة دول الشرق التى رسمت لنفسها مشهداً مُبكراً مع أشكال الفن الحديث، ما قد يشكل لفنانيها نوعاً من الحماية فيبعد بهم عن تفاصيل هذا المأزق. لذلك سوف يدفع هذا الاستنتاج إلى التحامل على سيرة الثقافة والمثقف، وإلى تتبع سيرة الفنان التشكيلى التى تتأرجح صعوداً وهبوطاً عبر مسارات حرجة نالت من دوره وأدَّت إلى انعزاله فى ظل تصور بوجود تواصل وتفاعل بينه وبين نُخب المثقفين بالأساس. وهو الأمر ذاته الذى يقربنا من إدانة حصيفة للمجتمع المصرى، وقد همَّش إلى حدٍ كبير من قيمة الفنون التشكيلية بل وفرَّغها من دورها الثقافى.

يمكن تأمل هذه النتيجة عبر أكثر من مسار، يعززها ملاحظة شخصية فى مسارها الأول، إذ إن هناك تجاهلاً عامداً من نُخبة الشعراء والأدباء والممثلين وغيرهم لارتياد قاعات العرض الرسمية والخاصة، إلا من عدد ضئيل لا يُعوَّل عليه إحصائياً، وإنْ جاء أمر ارتيادهم لمثل هذه الأماكن محصوراً فى مفهوم الرؤية العينية للعمل الفنى كقيمة فى ذاته، أضحى هذا الفعل صورة أخرى للمأزق الذى تحدثنا بشأنه من قبل، حينما تختفى لغة الحوار بين هؤلاء الفرقاء، والتى فى جوهرها تكشف عن خواء معرفىٍّ بلغة العمل الفنى التشكيلى، بل يمكن القول بأنها لا تفتؤ توصل لهذا الخواء كلما استبعدنا الحديث عن عمل محاكى للطبيعة لأجل عمل ينتمى للمفاهيمية أو فن التجهيز فى الفراغ أو فن الفيديو وغيرها من فنون ما بعد الحداثة. فى الأمر ثمة إدانة سوف تطول الفنان التشكيلى ذاته، فهو بدوره يقوم بنفس الفعل. تجاهل الآخر والانتماء لملكته الخاصة، مما يعنى أن لديه هو الآخر خواءً معرفى بلغة الشعر وحساسيتها الجديدة، والرواية بعدما لبست أردية متنوعة وتعدد شكل خطابها الجمالى، والسينما وقد تغيرت صورتها وتقنياتها فتحولت إلى تفكيك البنية السردية وغيرها.

يذهب المسار الثانى باتجاه ترسيخ الذات عبر قناعة سالبة لمفاهيم التطور والتجاوز والتى تنتج دائرتها المُحصَّنة ضد أى طموح معرفىٍّ جديد. تاريخياً، أنتجت تلك الدائرة تنميطاً وتكلُّفاً، لعله استغرق مرحلة طويلة من عمر التجربة الفنية لدى كلٍّ من راغب عياد ويوسف كامل وأحمد صبرى ثم رمسيس يونان وفؤاد كامل ثم حامد عويس وكامل مصطفى وحسنى البنانى وحسن سليمان ومصطفى الرزاز وإنجى افلاطون وصلاح طاهر وغيرهم. مثل هذا الاستغراق أدى إلى تجميد الصورة وقولبتها فى مناخ متحرك، إلى أن صنع حائطاً نفسياً وفنياً بين الفنان والمتلقى الذى انصرف عنه تدريجياً وكأنما به قد انتهى من قراءة كتاب، فوضعه جانباً أو أغلق عينيه من دونه. يمكن الزعم بأن ما رغب الطرف الثانى فيه، هو تحفيزه على رؤية مختلفة السياق، ووضعه فى مسار مُغاير، بينما صنع إصرار الفنان على استنساخ صورته، مأزقاً له، راح يزداد رسوخاً فى مسافة بينية لا تحتمل أية تضحية بالمتلقى.

تماماً مثلما هو الموقف الذى اتخذته بعض الجماعات الفنية، التى وكما سبق القول قد ضمت جميعها نُخبة من فنانى مصر المميزين الذين تركوا بصمة وأسهموا فى تحولات أسلوبية، استطاعت أن تغير من الذائقة الجمالية

فى الفن. إحداها جماعة الفن والحرية فى أربعينيات القرن الماضى، حيث تبلورت الملكة الخاصة لديها فى مغزى الجمع بين الفن وحرية ممارسته وتناوله، حتى أن رأى بعض فنانيها غايته المثالية فى التجريد دون غيره، وأن غاية الرسام العصرى كما كتب رمسيس يونان تقع فى تلك النقطة التلفيقية أو التوفيقية. ثم إنه موقف تكرر مع جماعة المحور فى منتصف الثمانينيات، حينما طرحت فى أعمالها آخر صرعات فنون ما بعد الحداثة فى توظيف ماهر لتقنيات الصورة المتحركة والصوت والضوء على هيئة لم تألفها ذائقة الجمهور المصرى.

لذلك، فإن كان ثمة ملمحا فى التخلى عن أداء دور يُفترض أن يضطلع به فنانو هذه الجماعات، فهو ملمحٌ لا سبيل إلى الخلاص منه، فى ظل الخطاب الفنى الذى حملته كل جماعة على حده والذى تبلور فى اختياراتها لموضوعاتها وطرائق معالجتها، وربما كان حرياً بنا أن نسأل عن المغزى الكامن وراء تكوّن مثل تلك الجماعات الفنية فى المشهد المصرى. فهل هو إخفاق نال من سابقتها مما دفع بها لتعديل المسار؟ أم أنه سبب يمكن اختزاله فى طبيعة الرؤية واختلافها ثم فى الوعى ذاته كقيمة إنسانية دافعة للأمام؟ أم أنه ثالثاً، قد يأتى مُظللاً ببحث أصحابها عن وجاهة توازن بين الاجتماعى والفنى؟ أم هو أخيراً يظل بمثابة تحقق لطبيعة الأمور التى ترى انحداراً حتمياً فى الخط البيانى بعد طول ارتفاع؟ إذن، ففى كل الحالات سوف يستتبع هذا سؤال عن طبيعة هذا الفنان المثقف الذى يُعوَّل عليه فى أى تغيير مجتمعىٍّ، باعتبارها طبيعة مركّبة وغنية وواعية بأبعاد دورها.

إنها سيرة المثقف الذى ينشد مكانة فى المجتمع والذى لمس اختفاءه إدوارد سعيد، بل إن الواقع يقول بتعدد حالات هذا المفكر، فى أكثر من مشهد وفى أكثر من موقع. وبالنتيجة ليس غريباً أن تضحى تلك السيرة أحد المآزق التى يعانى منها مجتمع التشكيليين باعتبارهم يتحدثون لغة غير لغة الحوار اليومى، أى لغة تقبل التأويل من جهات عدة وتعتمد البعد الشخصى فى تفسير محتواها، مثلما تجنح صوب التصورات اللامرئية، فى قالب شديد الخصوصية، ومن ثم فهى تحمل بذور إجهاضها بداخلها، وكأنما كتب عليها أن تظل عقيمة، غير قادرة على ولادة أية علاقة تمتد إلى خارجها.

**تعددية الفتوى**

**"التردد فى فضاء التناقض"**

لنبدأ فى هذا المنحى من حيث سأل الناقد المغربى موليم العروسى. هل يمكن ممارسة الرسم فى بلد إسلامى؟ فغاية هذه البداية تتعلق بالروحى أو بهذا الفيض الذى أشار هيجل إليه فى فلسفته للفن، إذ أن ثمة فيض روحى يتعلق ليس بما يخص العقيدة فقط، إنما فيما يختص بالموقف الإبداعى وممارسة الفن الذى يشكل أحد صور الرغبات الإنسانية الذى هو بالأساس "انتشار لرغبة لا يمكن الإحاطة بها"(٢٠). وإنْ تعلق الأمر فى النهاية بفلسفة الفن كما طرحها هيجل فى فترة متأخرة زمنياً، إلا أنه لم يكن الوحيد فى هذا المجال، فلقد سبقه أفلاطون وأرسطو اللذان ينتسبان إلى فترة ما قبل الميلاد.

إن الحضارات الإنسانية تنتسب فى عظمتها وتاريخها إلى المُختلف فى صور الحياة، حيث لا يمنع الاختلاف من تحقق المرء فى رغبات ونزعات، ترسم سلماً للصعود وآخر للنزول، فيحِّق عليها البقاء أو الاندثار. فى قلب هذا الديالكتيك قامت حضارات وتوارت لتُفسح مكاناً لغيرها فى ظل شروط ومعطيات جديدة. يمكن تطبيق هذا المبدأ الطبيعى على الحضارة الإسلامية وقت شروقها وفى غروب جاء مبكراً. وكأنما ثمة تناوب فيما بينها وبين الحضارة الغربية فى الإمساك بأشكال التطور والإبداع الفنى والأدبى والعلمى.

يحكم هذه الحركة شيئاً يخص العقيدة، فى تعاليمها الدينية المُنزّلة مثلما يخص المُمارسة ذاتها على مدار حقب متوالية حفلت بالاختلاف وبأشكال مغايرة للواقع الإنسانى، مما يفترض نوعاً من المواءمة بين العقيدة وممارستها، وهو افتراض سوف ينتهى فى جوهره إلى روح التطور وإعادة قراءة الموروث بتأثير من الحاضر وليس من خلال وهن ظلاله المترامية فى هذا الواقع. ربما ينسحب هذا المشهد على الديانات التوحيدية التى رغم تباينها واختلافها قد اشتركت فى مرجعية واحدة، ومن ثم كانت علاقتها بتحريم الصورة أو إباحتها مرصودة فى نصوص تتفق والغاية منها زمنياً، ففى سفر الخروج تبدأ الوصية الرابعة بلا الناهية: "لا تصنع تمثالاً منحوت ولا آية صورة بالمطلق لما فى السماء أو لما فى الارض أو لما فى الماء تحت الأرض"(21). كما كان انفلات المسيحية من أسر هذه النصوص فى القرن الخامس الميلادى، حيث كان الصراع

بين الكاثوليكية والبروستانتينية على مشروعية تشبيه المسيح عليه السلام فى الأيقونات والرسومات الجدارية، قد انتهى لصالح الفن بدءاً من عصر النهضة، التى احتفت فى مصوراتها بسرد القصص الدينى المسيحى بما يتناسب مع توجهات كنسيّة وأيدولوجية.

فى هذا العرض الموجز ليس ثمة تحليل لوقائع تاريخية، أو سرد لا ينقطع عن غاية، فقط تنحصر الغاية فى استنتاج مُحدَّد يتعلق بتحريم الصورة فى العقيدة الإسلامية، وما نعنيه بالصورة ينتهى إلى الروح التى هى فى لغزها تتعلق بقدرة الخالق عز وجل. لذلك جاء أكثر من حديث شريف لأجل تبليغ هذه الرسالة التى ارتبطت زمنياً بفجر الإسلام. ففى الحديث الأول "من صوّر صورة فى الدنيا كُلِّف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ"(22)، وفى حديث ثان "إن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة الذين يصورون هذه الصور" وفى ثالث "إن الملائكة لاتدخل بيتاً فيه الصور"(23). إذن، فكأنما ثمة قرينة دائمة بيد من يُفتى بالتحريم ودليل نصيّ على إدانة من يتطلع إلى تجاوز المعنى الحرفى للنص القرآنى وللحديث الشريف، فى رسومات فنية للشكل الانسانى تحديداً.

بالنسبة للفنان التشكيلى المسلم أضحى هذا الاستدلال عقبة بسبيل تحقيق مضمون فنى معين وليس فى تحقيق للشكل فقط. إن ارتباط الشكل بالمضمون وفق الإرث الفنى الكلاسى إنما يشكل "وحدة عضوية" حدت بأهل فارس والهند إلى التجاوز "الحداثى" عبر طرح لبعض من رسوم المنمنمات بها تشخيص لصورة الرسول عليه الصلاة والسلام، وآل بيته، وبعض من صحابته، وهو ما عُد من المحرمات المقطوع بها، فى أماكن جغرافية أخرى تنتسب مصر إلى إحداها. لقد سرى هذا زمناً طويلاً مُعلقاً آملاً مستقبلياً فى إعادة تفسير النصوص والأحاديث وتأويلها بما يتناسب مع واقع العصر وطبيعة التحولات المجتمعية، مما خلق تيارين متعارضين أولهما مناهض فيرتكز على التفسير الحرفى القابل للتعميم والسريان منذ ظهوره وحتى أعمق منطقة فى مستقبل المرء المسلم، وثانيهما متعاطف مع فكرة إعادة التفسير وفقاً لمعطيات اللحظة الراهنة بما تشمل من تطور فى كافة مناحى الحياة. وإذ تمثّل الأخير فى شخصيات انطبع تفكيرها إلى حد ما بثقافة الغرب، إلا أن تأويلها لم يكن له أن يصدر عن حُجة ينتهى جذرها الحقيقى عند مادية هذه الثقافة الغربية، فهى فى مجالها تتمتع بمنزلة رفيعة ومصداقية تحول بينها وبين إتيان الرأى فى تسويف أو بهتان. فى قلب هذه البؤرة يقع الإمام محمد عبده الذى قُدِّر له الانفتاح على ثقافة الآخر، وأن يرى إمكانية تأويل الحديث الشريف بما يتناسب مع المنظور الجمالى والمُعطى العقائدى والحضارى الراهن وقتذاك، أى منذ قرابة المائتين عام.

فى هذا المشهد القديم ثمة رأى للإمام محمد عبده يذهب إلى أن "الراسم قد رسم، والفائدة مُحققة لا نزاع فيها، ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد مُحىَ من الأذهان، وبالجملة يغلب على ظنى أن الشريعة الاسلامية أبعد من أن تحرِّم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد أن تحقق أنه لا خطر منها على الدين، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل"(24). تنطوى هذه الفتوى، على شىء خاص بالعقيدة الإسلامية وليس بالأخلاق، ومن ثم ففى نزوع الإمام إلى رأيه هذا نوع من نزوع العارف الذى يُفتى فى أمور الدين والدنيا، مما يجعل من تلك القضية الراسخة فى الأذهان بمثابة قضية محسومة. ولعل هناك من جاء اجتهاده علمياً، ودونما إدعاء بالفتوى، إذ أكد حسن الباشا على "أن التصوير فى بداية صدر الإسلام كان منهياً عنه جميعه، ثم أُبيح ما كان رقماً فى ثوب وأباح ما يمتهن من الصور، أى أن الإسلام قد أباح التصوير ما دام بعيداً عن الوثنية وعن شُبهة منافسة الخالق وعن تثبيط الأمة عن القيام بواجبها وتحمّل مسؤلياتها. إذ إن الأمر الذى لا مجال للشك فيه هو أن القرآن ترك لنا أمر التصوير لنرجع فيه إلى حكم العقل وسُنن التطور والرقى. وفى الحق ان الدين الذى لم يتعرض لنظام الخلافة مثلاً وهو أشد خطراً فى حياة المسلمين من التصوير، بل ترك ذلك لهم يسيرون فيه على النهج الذى يتلاءم مع ظروفهم ويستعينون فيه بتجارب من سبقهم من الأمم لأسمى من أن يتعرض بالتحريم لأمر يتصل بسمو الحياة البشرية وتطورها، ما يعنى أنه من الحق علينا أن نبرّىء الدين الاسلامى من تهمة تحريم التصوير التى ألصقها به بعض المتزمتين من فقهاء المسلمين كما ذهب السيد سابق"(25).

ولأنها قضية لم تزل تُعرَض من حين إلى آخر، لتختلف الآراء وتتباين، فهى إما تطلق التحريم إلى نهايته، وإما أن تُحلّل إلى أبعد حد، وإما أنها تقف فى منتصف طريق لا ينتهى من التأويلات والتفسيرات الوسطية أو المعتدلة. لقد كان آخر هذه الفتاوى ما صدر عن مفتى مصر خلال

الشهور الاولى من العام السابع بعد الألفين، فى رؤية تعيد التحريم إلى سابق عهده، فتخلق فى المجتمع المصرى بعامة والمجتمع الفنى بخاصة: لغطاً شديداً شارك فيه من يقوم على شأن الفن وتدريسه دراسة أكاديمية بعدما مال عقله وفكره إلى الأخذ برأى المفتى. وكان من نتيجته اتساع رقعة الفتوى فى قنوات الإعلام المرئية والمكتوبة، ليسبح آخرون فى تيار لعله لا يعتقد بضرورة التحريم، بقدر ما هو متناسب مع مواقفهم الشخصية والأيدولوجية. ينعكس هذا مجتمعياً على الأفراد، مبدعين ومتلقيين.

ما معناه إذن، أن رأى محمد عبده وقد انحسر عنه أكثر من قرنين، سوف يعود الشك فى مدى سلامته مرات ومرات على مدار تلك المئوية الأولى من عمر المشهد الفنى المصرى، فهو بنظر الكثرة تأويلاً وتفسيراً شخصياً. على أن ما يجب الاعتراف به أن مبدأ الفتوى بتحريم الفن من عدمه، لا يقف عند منطوق المفتى به أياً كان زمنه من تلك الأزمة، وأنه فى مراجعاتنا الفقهية نسبح بين زمنين يبدأ أولهما. من صدر الإسلام وينتهى الآخر على أعتاب القرن الواحد والعشرين، وهى مسافة زمنية كافية لتغيير كثير من معطيات الحياة وإبدالها بما يصل حد النقيض. فقط يغدو المحك الأساسى فى هذا الأمر هو درجة الوعى والفكر الإنسانى، مثلما تمثل فى مفارقته بين رأى حسن الباشا أستاذ تاريخ الفنون الإسلامية، وبين عميد كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، رغم انتماءهما إلى ظرف تاريخى واحد.

يسجل هذا التناقض فى فتاوى التحريم والتحليل، نسبة لا بأس بها من حرية الرأى وحرية التعبير فى مجتمع يأخذ بطرق الديموقراطية والحرية الشخصية، وفى ظل تصاعد جماعات حقوق الإنسان، التى وهى تضع نصب أعينها قضايا مهمة، تخضع الديانات والعقيدة لذات المنطق. إن عبور تلك الجماعات إلى قضايا المجتمع يتماس غالباً مع السياسى والأيدولوجى، ما جعله يخلق حالة من الالتباس بين الحقوق والواجبات، وحرية التعبير والرأى. من ثم فإن قضية رواية "وليمة لأعشاب البحر"، ثم قضية الروايات الثلاث فيما بعد، هى بمثابة تكرار لأزمة الفيلم السينمائى"المهاجر" فى التسعينيات، ثم فيلم "بحب السيما" بعد دخول الألفية الثالثة. تظل داخل الدائرة قضية نصر أبو زيد بمثابة حالة خاصة وفارقة، إذ إنها فرقت بينه وبين زوجه. تفصح مثل تلك الأزمات عن مجتمع رقابى وليس ديموقراطياً فى بواعثه وممارساته رغم منطقية بعض المآخذ، إذ إن الفتوى لم تعد مقصورة على من يملك مفاتيحها، بقدر إتاحتها بين أيدى الفرقاء وممن يتلبسون بأردية الدين، فى ظاهره، وليس فى جوهره.

لذلك سوف يمتد أثر هذا التناقض والاختلاف عبر مسافات التلاقى بين الفنان وجمهوره، لتحفل تلك المسافات بتواتر من القبول والرفض للأثر الفنى، وبالنتيجة يأتى القبول بالفنان أو رفضه باعتباره موقف المرء من الحياة ورؤية فى التعبير عن الذات الفردية والجماعية معاً، وهو الأمر الذى يؤدى مباشرة إلى نفى الفنان وعزلته، تأسيساً على علاقة التبادل والتواصل بينه وبين المجتمع.

من طرف آخر قد لا يكون ثمة سبب مباشر يتخذ من الدين سلاحاً بقدر ما هو حقيقة سوف يمثل انعكاساً غير مباشر لعلاقة الفنان بالسلطة أو السياسة. بما يعنى أن ما وراء الستار كان شيئاً لا علاقة له بالفن، وما تولّد عن حركته المُوجهة لم يقصد الفن لذاته، على حين وُضِع الأخير مُصادفة فى الطريق فأُصيب فى مقتل من جسده. لقد تجلى هذا فى فترة السبيعنيات حينما أوعز السادات للتيار الإسلامى المُمثل فى جماعة الإخوان المسلمين آنذاك، بمناهضة التيار الشيوعى الذى كان نجمه ما زال متوهجاً بعض الشيء. كان مبعث السلطة هنا أمراً يختص بالسياسى أولاً، بينما كان مدخله الدينى بمثابة السلاح المثالى القادر على تعبئة المجتمع فى اتجاه مضاد.

إن قصة هذا الصراع بين كيانين أو اتجاهين تبدو من المدوَّنات الأدبية المعروفة تاريخياً، فهى من أفضت فى النهاية إلى الولوج بمصر فى ساحة التيارات الأصولية المتواترة والمُتضامنة شكلاً وموضوعاً، رغماً عن تباين اتجاهاتها أحياناً. يبقى من تلك القصة المروية فى عديد من كتب السياسة والاجتماع. ما يتعلق بشأن الفن ودوره فى المجتمع، ففى تلك الآونة اعتمد التيار الإسلامى فى صعوده، على كيانات داخل الجامعة وقد تمثلت فى اتحادات الطلاب، وهو شأن طبيعى فى ظل تدعيمه سياسياً، غير أن ما يختص بالفن قد تمثل فى نمو فجائى داخل حرم كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، لمثل هذا التيار المدعوم، ليعيد صراحة مسألة تحريم الرسم وخاصة رسم الموديل أو الجسد الإنسانى، وكأنما صار صوت الطالب أعلى من صوت الأستاذ، حتى ان وصل الأمر ببعض هؤلاء الطلبة إلى الإحجام عن رسم الموديل، وهو الفعل الموصول

بترويج لتفسيرات قديمة حول التحريم والمنع(***).

إذن، لقد صارت فتوى محمد عبده قابلة للتدوير مرة أخرى، رفضاً لها أو قبولاً بها، مما خلق نوعاً من التصادم الذى أدى بصورة ما إلى عُزلة الفنان، خاصة وأن ما جرى من تصادم وجدل عقيم لم يكن له أن يقف عند حدود الطالب، بل امتد إلى الأستاذ الفنان ذاته الذى يُدرِّس الفن لطلاب الفن. لنسأل إذن كيف يمكن احتواء مثل هذا النكوص وقد قال أحد أعمدة الفن بكلية الفنون آنذاك، بحرمة رسم الجسد الإنسانى، فكان له- وهو صاحب سلطة - أن أوقف كافة التقنيات والرؤى الفنية للطلاب وهيئة التدريس، على استخدام الحرف الإسلامى أو الخط فى صيغته الكيلوجرافية فقط، مما أدى إلى ترسيخ تلك الأفكار فى كافة أقسام الكلية، فإنْ عَرض الجسد الإنسانى على طلبة قسم التصوير جاء رسمه على استحياء، كمن يمارس فعلاً فاضحاً على الملأ. أليس فى مثل هذا المنطق انحراف عن المسار وكثير من التعنت وجهل بقيمة الفن ورسالته؟ حدث هذا فى سبعينيات القرن العشرين، ليتجدد بعد عقود ثلاثة مرة أخرى، فى نماذج أخرى، لعل أحدها يتمثل لدى أحد الفنانين المصريين وقد وجد أن من لا يملك حق الفتوى بالتحريم يفتى برأيه فى أعمال هذا الفنان النحتية، وقد تمثلت فيها تجريدات للجسد الإنسانى، ما جعله يعرض قسراً عن إقامة معرضه بالقاهرة فى تلك الآونة(****).

ما يجرى فى تلك الآونة، إنما يجرى على أرض تحفل بكنوز فنية، تتردد من خلالها علاقة الفنان بجمهوره عبر آلاف من السنين، لهذا كان فى إعادة طرح مبدأ التحريم، للنقاش، بمثابة نوع من الاشتباك بين البعد الدينى والأخلاقى والاجتماعى، بل إنه كان فى ماضيه القريب اشتباكاً بين أيدولوجيتين. سياسية ودينية، مما خلق سحابة من عدم الرؤية انسحبت على جميع الأطراف، ليغدو الفن محصوراً فى دائرة كادت أن تخنقه، فتؤدى به إلى مسارب ضيقة فى التناول.

يلمس هذا المبحث صورة من صور الانعزال التى يعانيها الفن والفنان المصرى فى علاقته الخاصة بدائرته وقد طالها الخلاف حول التحريم أو نفيه، ثم فى علاقته بالشارع المصرى الذى امتلأ بظواهر عديدة تبدت فى تغيير شكل الملبس وانتهت بصراعات دموية وفيما بين النقطتين وجدت الفتوى من يرعاها، رغماً عن أصوات تلك النُخبة المثقفة التى وقفت بوجه تيار يجاهد فى النيل من مُسلَّمات بديهية مثل روح العصر وحرية التعبير. فقط ما يجب أن نقول به هنا هو الانتهاء بمسارات كثيرة إلى قلب مصب واحد، مما يعنى أن أزمة رواية "وليمة لأعشاب البحر" ترتبط عضوياً بأزمة لغة السينما الجديدة عند البعض، ثم بأزمة الكلمة الشعرية الطموحة عند آخرين، وأن جميعها تصب فى مجرى النهر المؤدى إلى أزمة التماثيل والصورة المُجسمة.

إذن، باعتقادنا أن الوعى الجمعى قبل الوعى الفردى ما يجب أن يوضع على طاولة النقاش لأجل الاستمرار فى نقد مشهد قديم، حتى وإنْ ظل الجزء يؤدى إلى الكل منطقياً. كما أن الحديث عن وعى جمعى سوف يأتى بمثابة برهان على حجم نظرة مسؤولة لا ترتجى سوى التواكب مع ركب الآخر. تاركة وراءها تاريخاً من الإبداع وتاريخاً موازياً من التلقى. على أن جمع كلا الطرفين فى سياق التجربة يجب أن تكون القناعة لديهم بضرورته أو بنتاتجه مثله مثل كافة الضرورات الحياتية البسيطة، مع الوضع فى الاعتبار أن جوهر مثل تلك العلاقة إنما يكمن بالأساس فى طبيعة ما يُقدَّم من أشكال فنية لم تعرف بعد طريقاً إلى اغترابها أو لم تلتبس بالآتى فى زمانها مع المُعطى الموجود آنذاك.

قد يُسهم الفنان فى تجديد هذه الأزمة بدرجة معينة، عندما يلجأ إلى تغريب رؤيته عن طبيعة ثقافة موطنه. بالأحرى كان على الفنان المسلم أن يملك حصافة ووعياً يبعد به عن خلق مهاترات وجدل، غير أن حمية الشباب وحماستهم تتداخل أحياناً فى موازنات هى من شأن راعى الفن والقائم عليه فى مصر. لذلك كانت الجائزة المرصودة لصاحب الرؤية المفارقة حد الابتداع والتلفيق خير معين على دخول شباب الفنانين المصريين فى دائرة التغريب لأنفسهم ولمجتمعهم معاً. ثمة دليل على هذا الطرح قدمه أحدهم عندما وظف جثة إنسانية مسروقة من مقبرتها، لأجل التعبير عن رؤيته، وبظنه أن الجائزة بانتظاره. على أن معالجة الموقف برفض هذا الأداء لم يكن كافياً لأن يُسكت الأصوات التى أطلت مرة أخرى لتقول بالتحريم وتعيد الفتوى إلى سابق عهدها فى الشارع المصرى.

***آلية التنافذ***

***"فلسفة الوهج وظل العصا"***

فى الآتى وجوه اخرى لثنائية الأستاذ والتلميذ تتجلى فى أكثر من اتجاه. ففى الأول تُدرج الثنائية عبر رؤيتنا

لدور المؤسسة الرسمية، التى تمسك بعصا التوجيه وسلطة الرأى، من خلال توجه يجنح للمزاوجة بين البعدين السياسى والثقافى، بين ما هو فنى وما هو شخصى، بين الحس الفردى ومصلحة الجماعى، بين الأنا والآخر. بالأحرى، هناك غالباً أيدولوجية حاكمة يقوم على شأنها أشخاص، وقد لا يغدو ثمة عيب فى ذلك، طالما ظلَّل وجودها رؤية سليمة ومنطق حكيم. ما يحدث فى بر مصر تملؤه ثقوب الغواية بالملكة الخاصة التى تأخذ من جهد المرء فى اتجاه ربما يكون له علاقة ببنيَّة نفسية سويَّة، إلا أن الأخيرة قد تقع فى محيط يشوبه شىء من اللبس، وهو ما يعنى تعثراً وتخبطاً فى تنفيذ المخططات الرئيسة والتباساً فى رؤية مستقبل المشهد الفنى.

فى العام 1908 تحقق هذا مع مدرسة مسيو لابلان الذى ترتب عليه طرح نموذج الطاعة العمياء كحل وحيد، وظل وجود الأستاذ مستنداً على حس طبقى يسانده طغيان لما قد تسلل من ثقب الاحتلال. يطرح هذا المشهد أزمة التزاوج الحتمى بين السياسى والثقافى، وكأنما هو قدر يختص بتسيير دفة الثقافة والفن فى مصر مع بداية القرن العشرين. فى ظواهر كثيرة، يمكننا تعيين هذه الحالة فى فيما سرى من جمود فى مسار المشهد بالقدر الذى جاء "متلائماً مع المناخ السياسى والاجتماعى الذى ساد البلاد بعد توقيع معاهدة 1936 تلك المعاهدة التى وضعت نهاية لمرحلة القومية والديموقراطية الليبرالية المصرية، بالحل الوسط الكبير الذى صفى الكفاح الوطنى على مائدة المفاوضات والذى تضمنته المعاهدة. ومع انكماش الحركة القومية فى السياسة، انكمشت أيضاً النزعة القومية فى الفكر والفن، وتحولت إلى نزعة مُحافظة على القديم مُوالية للقوى السائدة. وبهذا انطفأ البريق القومى فى الفن الذى أشعله مختار. وكان من الطبيعى أن يتحول فن التصوير إلى وجاهة اجتماعية ترعاها البرجوازية والهيئات الرسمية، بعد أن نجح فى تلبية احتياجاتها بالصورة الشخصية (البورتريه) وبالتغنى بأمجاد الماضى، كنوع من الزينة على صدرها"(26).

سيكون من المنطقى أن يعلو الخط البيانى للمشهد الفنى ويهبط، فى إحداثيات تتشابه مع واقع المجتمع المصرى، ومن ثم كانت توجهات الفنان إلى استلهام الأسلوبية الغربية مثل التأثيرية والدادية والسريالية والتعبيرية مقرونة بالبحث عن خيوط تصله بالشارع المصرى، وقد وجدها فى الانكشاف على العقل الجمعى مثلما حدث فى كل من جماعات "الفن والحرية" و"الفن المعاصر" و"الفن الحديث"، باعتبار أن ثلاثتهم قد سعوا إلى تأسيس لغة فنية جديدة تتواءم مع مُكوِّن الشارع المصرى، ومن خلال رؤية يحركها حدس باطنى بحالة التوتر التى سادت فى سنوات ما قبل ثورة يوليو، والذى تواءم أيضاً فيما بعد مع أحداث الثورة وقوانينها الاشتراكية بعدما أقصت العهد البائد وأطاحت برموزه، على حد تعبيرات تلك الفترة. يحكم هذا وهج الشارع الذى ينضوى فيه الفنان وجمهوره فى تلامس مؤثر مع السلطة السياسية.

فى الطريق، انفرط حبل الجماعات وتفرقت بأفرادها السبل، بعد أن علا صوت الأنا بداخل فنانيها، تاركاً مساحة خالية شغلتها جماعة التجريبيين مع بداية الستينيات. وربما استمرت ذات العلاقة بين الفن والسياسة مع التجريبيين فى خضم أحداث التأميم وتأكيد فعالية القوانين الاشتراكية المدعومة بمؤسسات الاتحاد الاشتراكى وغيرها، ما يمكن معها ترسيخ الحس القومى فى لوحات فنية، رأى أصحابها أن ثمة ضرورة تاريخية فى تسجيل المرحلة، وقد تمثلت فى السد العالى كرمز لصمود الأمة فى وجه تيارات دولية معادية.

ما بين النكسة العسكرية لعام 1967، وحرب تحرير الأرض لعام 1973، مسافة زمنية من سنوات ستة، حملت بداخلها وجهين متناقضين لعلاقة السياسى بالفنى. ففى الأول ثمة وجه ملىء بندوب وانكسارات، إلى أن صنع تفسخاً فى روح المصرى واكتئاباً أصابها فى مقتل. وما كان لها أن تُشفى إلا فى ظل قرار سياسى بضرورة استرداد الأرض واستعادة الروح المسلوبة، وهو ما تحقق فى الوجه الثانى. فى هذا المسار الزمنى القصير، كان دور الفن تلقائياً وفى غير حاجة لتفعيله بأمر من السلطة. يمكن القول بتكرار الصورة فى حقبتين متعاقبتين، الأولى فى ظل التأميم والثانية فى ظل الزهو بنصر عسكرى.

يترك هذا السرد المُختزل صورة إيجابية لتلك العلاقة، غير أن ثمة ثقوباً كثيرة فى الثوب الأبيض. ما يعنى أن عين الفن لم يكن لها أن تتغافل عن مسالب المرحلة تأسيساً على تزاوج البصر بالبصيرة، فالأخيرة ترى ما لا تراه العين، وكأنها راحت تستشرف الآتى. ومن ثم سوف ينضح الوعى بما يراه الخيال ليس فى حاضر الأيام، إنما فى مستقبلها بالمثل. بالأحرى ثمة تناقض بين رغبة السياسة ورغبة الفن.

إن تصارع الرغبات كان جلياً فى مجالات المكتوب أدباً وفكراً، بما يمكن رصده تاريخياً فى صور القمع والاعتقال التى أصابت أصحابه، وهو الأمر الذى لا يمكننا نفيه كليَّة فى مجال التشكيل أيضاً. كما لا يمكن القطع بغلبة السياسى على الفنى والأدبى أو الفكرى، والعكس بالعكس. باعتقادنا أولاً أن مثل هذا الصراع بمثابة صورة لحراك طبيعى، فهو حراك صادر عن أمة مشوشة ومُعتلة رغم اتساق منظرها لرائيها من علٍ. وأنه ثانياً أضحى بالضرورة أن يكون هناك ضحايا من هذا الجنس الذى ينتمى غالباً للفن مثلما حدث مع كل من عبد الهادى الجزار فى واقعة اعتقاله فى قضية لوحة الخبز، ومع إنجى أفلاطون فى قضايا سياسية أودت بها السجن، ليتكرر الأمر مع حسن فؤاد.

على أن هذا التناول لن يأتى بكل تفاصيل العلاقة أو حقيقتها، إذ إن هناك زوايا أخرى لما أسميناه بالسلطة، فإنْ ارتبطت السلطة بما هو سياسى، فهو معنى يطرح إحدى الصور، وسيظل فى أخرى، تعبيراً عن سلطة أبوية، ولعلها لا تحتكم للعقل فى كل أحوالها، خاصة وهى تتمثل فى أفراد يملكون القرار وتوجيه الأحداث والمسارات، إذ تقع كراسيهم بالأعلى وبين جدران مؤسسات مهمة تُعنى بشأن الفن التشكيلى وأهله. ما يمكن حينئذ القطع بتوهم بعضهم فى امتلاك رؤى مستقبلية لمسارات الفن تتيح له أن يتواجد فى مجتمعه بشكل مثالى وأن يُبدع أصحابه أنفسهم فى حالات صدق وتفان. بينما يمكن القطع ثانياً فى تفاقم غريزة الأنا وحب الذات، بداخل كثرة من هؤلاء القادة، مما عطل من منافذ تلاقى المشهد الفنى بالشارع المصرى، وترك حول الفنان التشكيلى خطاً دائرياً ما فتئ يحاصره ويحكم الخناق من حوله.

ربما هى عادة موروثة منذ الفراعنة الأجداد. أن تُلغى الرؤية المُحدثة سابقتها، وأن يبدأ الجديد بخطوط لا علاقة لها بالقديم، وكأنما هذا القديم خطأ يستوجب الإلغاء والنيل منه. على أن مثل هذا التخبط سوف يترك غالباً سياسات منقوصة ومضطربة لا تُفلح فى طرح نسق أو مسار مستقر منذ المنشأ والمنبع، فتعترضه كثرة من معوقات تُحد من قوته، أو تنتهى به إلى تلاشى تأثيره عندما يصل محطته الأخيرة عند المتلقى. لهذا كان تعلق الأمر بالأفراد أكثر مما هو تعلقاً بسياسة عامة ترتبط مباشرة بقرار سياسى وسلطوى. يكمن فى هذا فرصة فصل المركزية بما يعنى طرح حالة صحية فى مناخ ديموقراطى يعتمد الإبداع الفردى فى القيادة، غير أن ما يحدث من تخبط سرعان ما يُفرِّغ هذه القيادة من جماليات مضمونها وتوجهاتها.

يعطى متحف الفن الحديث بالقاهرة حالة نموذجية فى هذا الأمر، فرغم توالى القيادة والإدارة على مؤسسة رسمية بحجم هذا المتحف، إلا أنها جميعاً فشلت فى وضع معيار حقيقى ومنضبط لسياسة الاقتناء والعرض، ثم لكافة الأنشطة المُفترض بها أن تُكمل صورة حقيقية لمتحف فنى فى القرن العشرين. تحمل صورة المتحف منقوصة الجوانب، حقيقة العُزلة التى يعانيها الفن التشكيلى فى مصر، بعدما خلت طرقاته من زائريه متنوعى الهوية والمستويات، وبعدما نامت الأعمال الفنية على الجدران وفى فضاء القاعات الضيقة، تتنفس وحدتها. إضافة إلى أن ضيق هذه القاعات قد فرض الاستغناء عن عرض كمٍ غير قليل من أعمال جيدة، باستطاعتها أن ترسم صورة حقيقية لأجيال الفنانين التشكيليين فى مصر. ما يحدث به غبناً لحق الفنان والمتلقى، وظلماً لمن تم اقتناء أحد أعماله، إذ يتم خزن جديد الأعمال فى مخزن مُكدَّس بآلاف الأعمال الفنية.

هل يُبدع الفنان ويُنتج لأجل الاقتناء؟ ربما. باعتبار الاقتناء المتحفى منفذاً للتلاقى بينه وبين الجمهور، ثم باعتباره شكلاً من أشكال الدعم المادى له. ثم هل يضيف الاقتناء لسيرة الفنان ومكانته الفنية؟ ربما أيضاً، عبر نظرة تأخذ بأهمية التاريخ للحالة الجمالية فى فترة زمنية معينة. لذلك ظل جمال الصورة مليئاً بالشوائب التى أخذت منه، إذ إن عملاً فنياً قد قتل فى رطوبة التخزين، وأن ثمة تجهيلاً بالفنان ظل مستمراً بانقطاع عرض هذا العمل. ومن طرف أخير يقع حرمان المتلقى - إنْ وجد - من مطالعة قيمة فنية وتأسيس وجهة نظر فى التجربة.

لذلك قد يكمن الحل فى مضاعفة المبانى المتحفية وتخصيصها، مع مراعاة لجغرافية الوطن شمالاً وجنوباً. قد تتعدد الجهات المسؤولة عن مثل هذا الأمر، غير أنه يبقى نتيجة لرابطة عضوية بين السياسى والثقافى والاقتصادى عبر رؤية تستشرف المستقبل ببصيرتها وحسها المتعلق بقيمة الفن فى المجتمع. يعنى هذا ضمناً، ضرورة طرح الأقاليم كقيمة تتوازى بقيمة العاصمة، إذ إن توزع أبناء الوطن الواحد جغرافياً، إنما هو أمر يخضع للجغرافيا وليس لسلطة السياسة.

ربما يكون هذا مدخلاً مناسباً لطرح علاقة رأس المال ورجل الاقتصاد بالفنون الرفيعة ومن ثم بدائرة العُزلة والتجزُّر التي أحاطت بالفنان التشكيلي المصري. ففي المُخيلة المثقفة والتاريخ الاقتصادي المصري، نموذج مثالي نعرفه في طلعت حرب الذي أسهم في بناء استوديو مصر، عن رغبة منه في خلق حالة سينمائية وفنية متوهجة تأخذ بخطوات الآخر خلال أربعينيات القرن الماضي. لقد سألنا من قبل هل مثل هذا النموذج قابل للتكرار؟ ولعله سؤال استنكاري في ظل القياس لحالة رأس المال المصري ورجاله ممن تذهب أموالهم إلى مناحي تتعلق باستثمارها، إما في صناعة السينما والأغنية، وإما في صناعة نجوم الرياضة. إن القول بالصناعة تعني ابتداءً الأخذ بدراسات الجدوى والتخطيط مع الأخذ باحتمال الربح والخسارة لدورة رأس المال، ومن طرف آخر هي تتعلق باقتصاد الأمة بدرجة غير منكورة، وبالدور المؤسسي الرسمي.

يفصح الجانب المرئي للاستثمار الاقتصادي المصري عن اهتمامه بمناحي أخرى، ليس للفنون التشكيلية وفنانيها موقعاً بينها. فما حدث هو أن توارى نموذج طلعت حرب، المثقف والواعي، سوى فيما بدا في السنوات الأخيرة باعتباره راعٍ لإحدى الفعاليات الفنية رعاية جزئيّة أو كليّة، مثلما حدث مؤخراً في سمبوزيوم مرسى مطروح لنحت الأحجار. يطرح مثل هذا الإحجام قضية مهمة، تنحصر مُخرجاتها في عدم وعي المجتمع المصري بقيمة الفنون التشكيلية كإحدى اللبنات الأساسية في تشكيل وجدان المرء وتثقيفه ثقافة رفيعة. وهو ما يأتي على العكس منه في مجتمعات العالم الأول المتقدم، حيث يتضامن رأس المال الخاص والرسمي إما في بناء المتاحف وقاعات العرض وإما في رعاية الفنان وتمويل أنشطته الفنية.

يمكننا تتبع هذا الأمر مع الفنانة الفلسطينية منى حاطوم والزوجين الأمريكيين كريستو وجين كلود، خاصة وأن ثلاثتهم يأخذون بمنهج وأسلوب فني ما بعد حداثي، إذ يتم تمويل مشاريعهم الفنية من خلال اعتراف رأس المال الرسمي والخاص بهم كقيم فنية تترك وراءها أثراً وبُعداً ثقافياً. حقيقة لن يخلو هذا التمويل من دراسات الجدوى وتوقعات الربح أو التكهن بخسارة بدرجة ما، مثلما يرتبط بتأصيل اتجاهات وأبعاد ثقافية محددة، لها رباط بأيدولوجيات دول أو توجهات سياسية غير منظورة. في مصر يأتي الحال مختلفاً، إذ إن اختلافه تعبير عن مواطن ضعف في رؤية استراتيجية أو أيدولوجية تحتكم للوعي بقيمة الفنان والفن، فإنْ حدث وتكرر نموذج طلعت حرب، فهو تكرار قد يكشف عن معجزة أو حالة مفارقة في بصيرتها. غير أنه سوف يجد ساحة مفتوحة للاستثمار في وجوده عدة بدءاً من المتاحف وقاعات العرض والاقتناء الفني والمطبوعة الفنية وانتهاءً برعاية الفنان ذاته.

ما يجب الاعتراف به أيضاً هو حالة محمود خليل الذي أدرك قيمة الاقتناء انطلاقاً من ولعه بالفنون التشكيلية، فإنْ نال الفنان المصري ظلماً منه في عدم الالتفات إلى فنه، إلا أن مجموعة مقتنياته قد أسهمت بشكل ما في تواجد متحفي لا تفتؤ تستقطب المتلقي الحاذق إلى رؤيتها، ومن ثم التعرف على نخبة من فناني أوربا الانطباعيين.

إذن، فكأنما تذهب سلطة رأس المال صوب تأكيد حالة العُزلة والتجزُّر، كونها تهمش في اتجاه وتعزز في اتجاه آخر، ما يعني أن ما ينتاب الفنان التشكيلي المصري من إحساسات سلبية يكمن في وعيه الحاد بثنائية التهميش والتعزيز وإحساسه بالغُبن وعدم الإنصاف، خاصة في ظل الإسراف الذي قد يصل حد البلاهة والسخف في مجالات أخرى مثل شراء لاعبي كرة القدم أو إنتاج أفلام سينمائية تحتفي بالبذاءة قبل احتفائها بقيمة الفن. ولعل تلك الثنائية تتكرر ممزوجة بالمرارة حال المقارنة بين الصفحات الملونة بالصحف الرسمية والخاصة التي يطالعها المتلقي يومياً، وقد امتلأت صفحاتها بموضوعات مصحوبة بالصورة الملونة سواء اختص هذا بصفحات الرياضة أم كان بمثابة إعلان عن سلعة استهلاكية وغيرها. في المقابل تبدو الصورة الفنية قيمة مُبتذلة ومُهمشة أو غير مقروءة في أصلها الملون، طالما أن اهتمام المرء يذهب باتجاهات أخرى مثل الأخبار الرياضية وأجهزة التليفون المحمول.

بلغة تسويق الثقافة في مجتمع استهلاكي ما يتطلب بالضرورة أن يكون السعي ليس باتجاه ترسيخ قناعات نظرية وتمريرها كحقائق فعلية تغذي الواقع وتعين المسار على تحديد وجهته، بل في ترسيخ هذا الواقع المهور غالباً بتوقيعات مزيفة وسطحية، ففي الخطوط الرئيسة ثمة انشغال مؤسساتي عن صناعة قنوات التلاقي مع الجمهور، بل إن الأمر سوف يبدو أكثر أهمية فيما يخص الخطط المستقبلية وإدارة السياسة العامة أو سياسة الإدارة في تصريف الشؤون الخاصة بالمنتج الفني وصاحبه في سوق يتجاهل مشتروه القيمة والمعنى في هذا المنتج، فهو حسب

نظرتهم قيمة مبهمة بلا ملامح وبلا معايير إنسانية ووجدانية، وربما ما هو أبعد يكمن فى قيمته الثقافية والمادية فى مجتمع استهلاكى يعترف بالاحلال المؤقت والتأثير السريع، قرينته فى الحكم هى لغة أطعمة التيك أواى.

إذن فكثير من الخلط والالتباس فى صفحة رأس المال والسياسة والاجتماع كفيل بأن يُعرى مسببات العزلة ويكشفها من داخلها. فإنْ كانت ثمة فلسفة تجمع بين الثقافة والتسويق فى معناه التجارى أو الاقتصادى، فهى تنبع من روح الراهن، خاصة فى التواتر المشبع بتوجهات الرأسمالية فى عرفها المستحدث، لتصير العولمة قانونها وعمود بنيتها خلال حقبة الثمانينيات وما بعدها. تطرح القاعات الخاصة نموذجها المتشاكل مع واقع المشهد التشكيلى المصرى، عبر فلسفة التسوق ومواكبة مجتمع الاستعراض. إن قاعة التاون هاوس وقد خلقت جدلاً منذ زراعتها بقلب القاهرة، تقدم هذه الفلسفة المغلفة بورق مزجج ولا تفصح علانية عن توجهاتها أو مصادر تمويلها، رغم أن حنكة الحكماء قد أدركت مبتغاها بعد إصرارها على استقطاب الشباب وإغوائهم بحب المغامرة الفنية، مستخدمة فى سبيل هذا الوسائل المتاحة وغير المتاحة للقاعات الحكومية.

بشكل عام، لم يحدث أن تجاوزت دور العرض عدداً يفى أو يتواءم مع طبيعة النمو فى أعداد ممارسى الفنون التشكيلية، مثلما هو الأمر الذى يتكرر مع شكل المطبوعة البدائى. فالأخير عنصر غير جاذب وغير موح بقيمة، ليبقى بنظر المتذوق مجرد ورقة تخلو غالبا من أبجدية تمهيدية تعين هذا المتذوق على الفهم والاعتياد على ممارسة التلقى. إن لغة الشارع قد حصنت نفسها أمام أعين المارة، مما جعل فناً أمريكيا مثل البوب أرت يحتفى بها لينسخها لغة تقرب به من لغة الفن. يعنى هذا أن الإعلان ولغة السوق تتداخل بشكل حاسم في تقرير مصير الفن، وربما يحظى الإعلان باعتباره أحد الروافد فى تسويق السلعة باهتمام مجتمع الآخر. يتآزر شكل الأبجدية التمهيدية مع لغة هذا الإعلان بهدف تسويق أحد المناسبات الرسمية أو الخاصة وهو ما يفتقد فى مجتمعنا حينما نتعامل مع الفنون التشكيلية، وبدوره قد يخلق نوعاً من ترسيخ ذات الأزمة التى تتراكم أوراقها.

حقيقة، ما يحدث هو أزمة قديمة لم تجد من يكشف حقيقة علتها، وإنْ حدث نوع من الكشف جاء العلاج على غير مستوى التشخيص للمرض والعلة. تبدو فى الأفق خطوط تشير إلى وعى المؤسسة بضرورة تفرغ الفنان للإبداع، وهو ما حدى بها فى ستينيات القرن العشرين إلى الأخذ بهذا الأمر. غير أنه ظل محصوراً فى توجهات شخصية ترى فيه نوعاً من تبادل المنفعة والإيثار لبعض المبدعين دون غيرهم، وليس اكتشاف لبعد القيمة وكيفية تطوير مساراته. لذلك فإن تعدد الثنائية ما بين التحيز والمشاعية أو بين ما هو فنى وما هو شخصى أضحى بمثابة الحاكمية التى تسير سياسة مثل هذا التوجه منذ بدايته وحتى اليوم، وباعتقادنا أن أحد أسباب العزلة والتجزر إنما تكمن فى الوعى المجتمعى والمؤسساتى بهذا الدور.

وجه آخر للسلطة يتمثل فى النقد الفنى. فمهمة الناقد هى تعريَّة العمل الفنى ليس بمفهوم الفضح بل بمفهوم تفكيكه وإعادة صياغته وفقاً لأصول علمية وفنية فى أساسها. إلا أن الكلمة النقدية تأتى موصولة برؤية انطباعية، تخلو فى أغلبها من هذه الأصول العلمية، وإلى حدٍ كبير تقف موقفاً سطحياً لعله يحتفى بالشكل الخبرى والإعلامى، قبل أن تسنح له فرصة تقديم بديهيات العمل الفنى أياً كان أسلوبه أو نوعيته باعتباره موضوعاً للنقد. بالأحرى صار النقد يركن بسهولة إلى الموازين الساكنة مهما كانت الظاهرة الجمالية هلامية سديمية زئبقية نابضة حيوية الحركة كالمجرى المائى، لذا فهم – أى النقاد – يضيقون ذرعاً باللوحات التى لا يتوجها عنوان، ذلك أنهم يتكئون فى انطلاقاتهم النظرية على وسادة ما توحى به هذه العناوين. فالكلمة والرمز يملكان سلطانهما على مفاهيم النقد الفنى. ثم إنه وبسبب الذوق الأدبى لنقاد الرمز والكلمة فهم يبرزون الاتجاهات الفنية المرتبطة بالمعانى من أمثال السريالية والميتافيزيقية، الواقعية والرمزية، الخ، ويهمشون اتجاهات أشد بنيوية، من أنماط التجريد والفنون الحركية (27).

قد يبدو من السياق ثمة ترصد ينال من دور الناقد، غير أننا نسأل ألا يتخلل هذا الدور سلطة تنال بدورها من قيمة الفن على حين لن يتأكد وجودها سوى فى الإضافة له؟ فإنْ كانت هناك ظلال شك فى حديث النقد، كان حرياً بنا أن نعيد النظر مرة أخرى، فى تلك القصة المتواترة فى الوسط الفنى، عن ناقد كف بصره ولا يفتؤ يعتمد على نقده

للأعمال الفنية في عروض كثيرة على وصف يأتي من خارجه، بعدما أضحى يرى بعيون الآخرين، لينحصر دوره فقط، في تنميق الكلمات أو تدبيج المقالات النقدية لأكثر من مطبوعة. المفارقة، أنه بنظر الكثيرين قيمة نقدية، ما جعله يحتل كرسياً أدبياً على قمة جماعة النقد الفني في مصر.

إن الخلط بين الواجب وإغراء المملكة الخاصة، قد سيَّر كثرة من نقاد الفن المصريين في مسار ينتهي بهم عند حدٍ يعترض سياق الحقيقة، كما فرَّغ الكلمة النقدية من قيمة تستوجب الإنحناء لها، وكأنما بها في النهاية هي صورة من صور التغرير بكل من الفنان والجمهور في آنٍ. يطرح هذا الأمر نوعاً من الفقد للثقة المتبادلة بين أطراف ثلاثة: الفنان والجمهور والناقد، مثلما يرسِّخ لأمية بصرية اعتادت النمطية وفرحت بالساكن عند حدود ما تقرأه العين ببساطة المنظر الطبيعي وطبق الفاكهة. من ينظر من بعيد سوف يرى اختزالاً لمسافة تقع بين نقطتين تاريخيين، أولهما: حددها عز الدين نجيب في ولع المتلقي المصري بالشكل الفني للاستشراق، وثانيتهما: تقف على مشارف القرن الواحد والعشرين الذي طوى صفحات كثيرة من تاريخ قديم للشكل الفني، وطفق يعربد في جرأة عن منظومات تتفق مع بنيته الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية. غير أن المأساة في عدم رضاء ثقافة الصورة الحداثية أو قناعتها بما يأتي من النقطة الأولى، وهو الأمر الذي باعد بين الأطراف الثلاثة بجدارة، فإنْ كنا نهتم لأمر الفنان وواقعه صارت حركة النقد الفني وأصحابها سبباً رئيساً في عزلة هذا الفنان، بعدما أضحى عمله الفني بمثابة لغز يحتاج منا إلى جهد خاص لقراءته، فيما يشبه الكتالوجات المصاحبة للأجهزة التكنولوجية لتيسير وفهم تقنيتها وأدائها الوظيفي.

في ذات المنظومة المؤثرة، في عُزلة الفنان التشكيلي، تأتي قاعات العروض الفنية الرسمية، وموسمها الفني أو خريطة العروض الفردية والجماعية بها، كونها تسير في اتجاهات متباينة أحياناً ومقصودة في أخرى، حيث تعني القصدية هنا تكريساً لمساحات العرض، لأجل تأكيد اتجاه محدد من الاتجاهات الفنية، من خلال أشخاص يتم اختيارهم للقيام بهذا الدور. هنا تستقيم سلطة الدور المؤسسي فاعلة، فهو دور ينتخب له من ينتقي ويختار سواء تم هذا من بين فناني مصر أو كان من خارجها بزعم امتلاك ضيف الشرف لقيمة فنية يتطلب عرضها على المتلقي المصري أو لخلق حوار فاعل بين الضيف والفنان التشكيلي ذاته.

في شيء من الإنصاف ليس كل ما يُعرض غثاً وفارغاً من القيمة، وفي المقابل ليس كل ما يعرض خالياً من التطرف والهزل. ينطبع هذا كله في مُخيِّلة المتلقي، وفي ظن الفنان التشكيلي المصري، مغلفاً بحسن النية والقصد التي يتمتع بها أهل المؤسسة الرسمية. لذلك كان بالضرورة إعادة النظر فيما تقدمه قاعات العرض من بُعدٍ ثقافي وفني، كونها في الواقع ليست مجرد فراغات أو مساحات من جدران تحتضن أشكالاً متعددة للفن، وكأنما مهمتها الأساسية هي حماية هذه الإبداعات العبقرية من غوغاء لا تعي كيفية التعامل معها، إنما من قبل أماكن، يجب أن يعتقد هؤلاء بقيمتها كونها أبواباً تُفتح على عقل ووجدان المتذوق بكافة صنوفه، فهي تقدم خدمة ثقافية، وفي آنٍ خدمة تسويقية لهذا المُنتج المُبهم، ما يجعل شروط التسويق متعددة المشارب، ولعل أولها سوف يكون على علاقة أكيدة بالدور الإعلامي والذي بدوره سوف يتقاطع في أحد نقاطه المهمة مع حركة النقد الفني ومساحات العرض المتاحة.

**الخطاب الجمالي**

**"آلية الحراك الاجتماعي ولغة الخطاب"**

في هذا المحور يجب أن نسأل عن معنى الخطاب الجمالي. فهل هو مرتبط بأشخاص ممتلئون بالتوهج ويمتلكون مشروعاً تنويرياً؟ أم أنه مترابط بإيقاع عصر وما يشمل من جدل بين معطياته؟ أم أنه منتمٍ إلى مكان يحفل بالموروث ويحتفي بعاداته وتقاليده وفنونه؟ في حقيقة الأمر هو مرتبط بكل هذا بما لا يمكن إدراجه في نطاق ظاهرة تتحرك في مسار طولي فلا ينقطع تأثيرها إلا لسبب ما. على أن هذا المسار الطولي بدوره سوف تغذيه جملة من الروافد المتعددة، كي ينطق بجملته ويعبِّر من داخله عن أشكال متنوعة حقبة وراء أخرى. أي أننا يمكن رؤيته في نطاق أشمل، باعتباره نتيجة لظواهر مختلفة وظروف متنوعة. ولهذا سوف ترتد لغة هذا الخطاب الجمالي إلى المحاور السابقة، ما يعني أن ثمة ضرورة في نبش دور الأستاذ وتلميذه والتعرّف على أهمية المثقف فيما نحن بصدد التعرّض للخطاب الجمالي عند فناني مصر التشكيليين، مثلما يؤدي بنا واقع الأمر إلى رؤية الأشخاص – فنانين ومتلقين- من خلال وضعيات ثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية ودينية، لأجل أن تغدو لغة

الخطاب واضحة، رغم أن هناك دوماً ما يتهددها أو يطبعها بطابع لا يشف كل حقيقة هدفها في المجتمع.

إذن والحال كذلك، ستغدو المُفارقة في الطاعة العمياء مدخلاً مثالياً لطرح تصورات، أو استنتاج دلالات لحقبة زمنية تمتد بطول قرن كامل. وهو ما يمثل المشهد الفني الحديث الذى استهل عهده بمنهج أكاديمى ورؤية أجنبية لم تأخذ من الواقع المصرى سوى أبنائه، لأجل أن تهجنهم برؤيتها. في الحقيقة سيظل الأمل في رؤية فنية خاصة، معقوداً على قدرة هؤلاء الأبناء وطموحهم، فإنْ شب عودهم قوياً صلح مسار المستقبل وإنْ شابهم ضعفُ، غدت إصابة لا يُستهان بها إلا في ظل وعى قادر على تصحيح الأخطاء المتوقعة. عندئذ يصبح الاحتمال بشكل النتيجة أقرب لليقين بها، أو العكس، مما يجعل هذا الأمل في كلا الضدين معقوداً على أشخاص بعينهم، وفي آن، معقود على ظرف تاريخى أكثر شمولاً في معطياته وحجم إيجابياته.

يعنى هذا أن احتمالات التشعب لمسار واحد· متعددة وقوية، فهي تتنوع في ظل خضوعها لواقع اجتماعى ظلّل تراب مصر في تلك الآونة، بمظلة استعمار ترّسخ وجوده واستنطق بعض أبناء الأرض بلغته ورؤاه. قد يظهر ذلك جلياً في طبيعة الدرس الفني ومحتواه مثلما هو مُتعيّن في طبيعة الأستاذ الذى يُلقى بتعاليمه وخبراته في أرض بكر. وبالنتيجة لم يكن للفنان المصرى ثمة مهرب من نفوذ أو سلطة هذا الأستاذ سوى بالارتداد إلى التراث ونبش ميراث الأجداد، مثلما فعل محمود مختار حينما فكر في نهضة بلاده، فبحث عن صورة مثالية يضمنها خياله المبدع، كما هو تمثاله الشهير الراقد بميدان جامعة القاهرة. لذلك جاء خطاب مختار الجمالى حينئذ غير منقسم على نفسه رغم ازدواجيته، التي جمعت خبرة التراث وخبرة الأستاذ معاً، غير أنه لم يكن أيضاً من القوة بحيث يشكل تياراً مؤثراً في المجتمع، وإنْ جاء ظهوره متأخراً بشكل نسبى فقد تجلى في منحوتات جمال السجينى. يرتد هذا التأثير المحدود في نتائجه إلى واقع اجتماعى ليست له علاقة بماهية الفن الحديث سوى في لغة لوحة المسند أو شكل المنحوتة الكلاسية.

في هذا الواقع الذى يتدثر في مهارة بأميته الأبجدية لم يكن أيضاً مُيسراً له أن يحتضن لغة بصرية جديدة، تحتفى بالبحث والتجريب وبما يثير شهيتها، أو يأخذ بها في مفاهيم فنية أكثر تقدماً أو تلاؤماً مع اللحظة. يشير هذا إلى أن تجربة مختار ورفاقه من جيل الرواد، ما فتئت تستدعى من لغات الآخر كثيراً من أبجديته الفنية، وهو ما وسَم الخطاب الجمالى حينئذ بمحاكاة غير بليغة، جاهدت كثيراً في تمصير عملها الفني فتقدمت به خطوة، وما لبثت أن استكانت في دائرتها الصغيرة، وكأنما داخلتها قناعة بما اكتسبته من خبرات على مدار عقد أو عقدين، على حين تفترض المُسلمات أن يغدو السير في منحنى بيانى صاعد، يضيف للتجربة ولا يأخذ منها، أسوة ببعض المدارات الأخرى في المجتمع المصرى.

هل يمكن أن نتلمس انفراجة في مناخ معبأ بأصوات بُحّت بحثاً عن ذاتها واستقلالها الوطني؟.. إن تعدد الصوت الوطنى مُمثل في زعيم الأمة سعد زغلول وصوتها الهادر مصطفى كامل ثم محمد فريد وغيرهم من أصحاب الفكر والفن بداية من فنان الشعب سيد درويش وبيرم التونسى وشوقى وحافظ إبراهيم وأبو شادى وانتهاءً بطه حسين والعقاد وحسين هيكل وقاسم أمين وسلامه موسى وحسين صدقى، إنما يمثل خطاً فاعلاً في تشييد بناء قوى، راح يؤازر رجل الشارع البسيط ويتواءم مع طموحات الفن، التى راحت بدورها تعلن عن نفسها بشكل ما وفي إطار نقطة تلاقيها مع أبناء الوطن على تنوع صفاتهم وانتماءاتهم.

باعتقادنا أن سمة الخطاب الفني والجمالى تحمل من بين صورها صورة منعكسة من مرآة الواقع الثقافى والفكرى والاجتماعى والسياسى، ما يعنى أن ثمة تواز لهذا الخطاب الجمالى مع خطاب المجتمع وآلية حراكه، في توجهه للخلاص من أسر المُحتل ولغته. يمكن الزعم بأن صوت الكلمة المقروءة في تلك الآونة كان أبعد تأثيراً وأكثر عمقاً، وهو الأمر الذى قد يُرد في النهاية إلى أصحاب السياسة والفكر معاً، كون الكلمة الشفاهية والمكتوبة إنما تمثل عماد لغتهم الحوارية وأصل خطابهم للمجتمع، وهو ما تجلى في عديد من المطبوعات السيارة، مثلما نراه في روح الخطابة التى تحلى بها أصحاب السياسة. في المقابل ظل صوت الفنان التشكيلى خفيضاً لتعامله مع شريحة مُختزلة أو مقتطعة من مجتمع عريض. لا تهتم كثيراً لأمر الفنون الرفيعة. لذلك قد نؤل ما حدث من التفاف للمجتمع بكافة شرائحه، حول محمود مختار وتمثاله "نهضة مصر" لأجل أن يُستكمل، تأويلاً دراميـاً، لعله يشير إلى ولادة حالة خاصة كانت بعض أبعادها محض سياسة، والبعض الآخر

صنعته ظروف غير قابلة للتكرار فى مجتمع يعانى أوجاعاً فى أكثر من منطقة فى جسده.

لقد أتت معاهدة 1936 على ما تبقى من أمل للخروج من مأزق الاحتلال، غير أنها أثارت مشاعر متضاربة لدى الإنسان المصرى، وهو ما نتج عنه قدر من الوعى بضرورة أن يغدو للفن دور مجتمعى مؤثر، حتى وإنْ كان به من تلفيقية الرواد نصيباً ليس بالقدر الهيّن. إلى حد كبير يبدو هذا فى موقف الجماعات الفنية التى توالت مع نهاية عقد الثلاثينيات وبداية الأربعينيات مثل "الفن والحرية" ومن بعد "الفن المعاصر" ثم "الفن الحديث"(*****). لذلك ونحن نعيد التأمل فى المُسميات أو المعانى الاصطلاحية سوف نستشعر وجود علاقة متينة كادت أن تصل حد التماهى فيما بين الحرية والحداثة والمعاصرة، فهى تجمع فى مرادفاتها خاصية على قدر من الأهمية حينما نردها إلى فلسفة اللغة، كونها رؤية تبتغى التجاوز والانفلات أحياناً مثلما تبتغى التعبير عن الأنا فى حضور مؤثر للجماعة، ولكونها تمسك بأول الخيط الذى يضع رؤيتها الفنية فى مسار الآخر، الذى كان حينئذ لا ينى يردد مقولاته عن الحرية والديموقراطية والاشتراكية، ويجاهد فى تفعيلها فى وطنه، وفى ذات الوقت يتطلع فى نتاج فنه إلى آفاق تتواءم مع اللحظة الراهنة. فإنْ نحن أضفنا التراث والأصالة فى معانيها الاصطلاحية المُجردة صار الانتقال بها من حيز المعنى الاصطلاحى إلى حيز الواقع وممارستها فى الفعل الفنى، أدركنا عمق النظرة التى أخذ بها الفنان المصرى حينذاك لأجل ألا ينفصل عن ماضيه وموروثه الفنى متعدد السمات والروح والمنطلقات، وكأنما ثمة حماية متوارية تدفع به إلى الإبقــاء على هذا كله داخل دائرته. يحكم النتيجة هنا عوامل كثيرة، قد يُشكِّل صدق التوجه والحس الوطنى أحدها، فى غير تغافل لقدرة الفنان المصرى وموهبته الفطرية.

يترجم هذا التوجه أو التوفيق ببراعة مُغلفة بطموح إنسانى، كلٌ من عبد الهادى الجزار وحامد ندا، فكليهما راح ينشد شكل الشارع المصرى فى موروثه وعقيدته وعاداته، إذ إن البعد الأسطورى أو الخرافى به من الغنى والثراء ما يُحيل الفعل الفنى إلى منظومة تقع فى قلب دائرة فاعلة، شريطة أن تجمع فى خطوطها شيئاً أصيلاً يبدأ بالصدق وينتهى بمدارات رؤية فنية واعية ترتد بالأساس إلى المبدع ذاته. لذلك يمكن التماس قدر كبير من نجاح الجزار وندا فى التعبير عن حالة جمالية تلتمس جوهر الإنسان المصرى، رغم اختلافهما فى تفاصيل التناول الفنى.

من طرف آخر يمكن النبش فى مشهد الجماعات عبر تتبع نتاجها الفنى، فى ظل علاقة الأستاذ والتلميذ، التى تُشكِّل الصورة الأولى لأزمة الفنان المصرى، إذ إن التمرد على الأكاديمية لم يكن له أن يصنع حالة إيجابية بين الفنان والجمهور خاصة فى حال تطبيقه على فنانى الفن والحرية الذين نطقوا الفرنسية باعتبارها لغتهم الأم، غير واعين بالحائط الفاصل بينهم وبين الشارع. ومن ثم يكن أن يشفع لهم انحيازهم المُتكلف- أحياناً- إلى مخزون هذا العقل الجمعى الذى تشكَّل تبعاً لمنهجهم رؤية تجتهد فى تخطى هذا الحائط الفاصل. إذ يظل الشارع بحاجة إلى من يفهم انفعالاته ونزواته ويلمس نبضه عن قرب حتى يتسق التعبير الفنى عن المُعبَر عنه، وباعتقادنا أن ثمة مسحة من تعالى الناطق بالفرنسية على من هم منتمون واقعياً إلى الطبقات الدنيا، ظلت قادرة على إعاقة سبل التواصل بين الأعلى والأدنى، رغم الظن فى توافر حسن النية.

فى معرض توصيف هذا الخلط يقول لويس عوض ممتدحاً مسلك شباب الفن والحرية، "هكذا جمعوا بين المشربية والستائر الفينيسية، وبين قنديل الزيت وأنوار النيون والفلوريسنت، وكانوا يحتضنون البروليتاريا ويخالطون صفوة الصفوة من ارستقراطية مصر الغابرة "(28). وكأنما يعيش فنانوها ازدواجية مريضة، لكونهم يتراوحون عبر انتمائين لا يتقاطعان سوى فى تجربة الفن، فإن نالهم منا إنصافاً غدا انتماؤهم لطبقة ارستقراطية غير معنيٍّ بكونهم يتوجهون بفنهم صوب الطبقات الكادحة مثلاً، ما يعنى أن النطق بالفرنسية لم يكن له أن يحول بينهم وبين حالات التواصل والتعبير عن تلك الطبقة التى تمثل قاع المجتمع. إن نظرتنا هذه بها مس من رومانسية تتعاطف فى إحدى صورها مع الفنان الذى لا يجب وضعه فى تقسيمات طبقية، ومن ثم يجب توقيره باعتباره مثقفاً، عليماً بلغة غيره، وهو ما جعلنا نحسن الظن بشباب الفن والحرية.

قد تأخذنا نفس النظرة، إلى الظن بضرورة أن يمتلك مثل هؤلاء الفنانون مشروعاً تنويرياً يضيف إلى رصيدهم الفنى، باعتبارهم ليبراليون ينتمون إلى طبقة ليبرالية، حيث

يؤدى بنا الأمر إلى تقسيم طبقى لعله يصفى الفعل الفنى من غايته ويجتثه من جذوره. هنا يغدو المحك الذى يُعوِّل عليه فى أى تقييم نقدى، هو المنتج الفنى المُمثل فى اللوحة والمنحوتة، حيث لن يعنى المتذوق فى تلك الحالة سوى ما يصله من صدق هذا الفعل، لتغدو المتناقضات من قبيل قنديل الزيت وأنوار النيون بمثابة مُجردات لفظية، أو أشياء عينية قد لا تضيف لواقع الحياة أو تأخذ منه. كما أن حلول التقابل فى تلك الحالة بين المشربية والستائر الفلورنسية إنما هو نوع من ستار شفاف كى تتضح حقيقة متوارية خلفه، فلا تنطق فى النهاية سوى لغة الإنسان المصرى. عندئذ يبدو التقارب بين كيانين أحدهما أمىّ وثانيهما يرطن بالفرنسية بمثابة أمر محتمل حدوثه، وإتيانه وفق تصور بليغ لبنية مجتمع، لا يفتؤ أفراده يلتحمون تحت راية الإحساس بالوطن المقهور. لكن هل تحقق بالفعل مثل هذا التقارب؟ لعل ما تحقق فى لغة الفن آنذاك كان ضئيلاً كونه لم يتصل بواقع الشارع الذى لا يفقه الفرق بين لغات الألوان المختلفة، أو يعى درس الحداثة التى شبت عن الطوق فى مجتمع النصف فى المائة، فجاة، فأحدثت من الصدمة ما تجاوز إمكانية القبول بها، ليأتى التطلع لها بمثابة خسارة محققة فى الفكر قبل إصابة العين التى ترى.

لا تشير مثل هذه المتناقضات إلى انتماء الفنان الطبقى، إذ لم تحل الطبقية بين المرء وإبداعه، لكنها تشير إلى حالة بين عقلين ووجدانين ومن ثم توجهين، وكأننا بإزاء أمىّ يستمع إلى رطانة من يتكلم بالفرنسية، ما يجعل الحوار بينهما مستحيلاً. لذلك قد يغدو درس المشربية وستائر فينيسيا درساً يتجدد بتجدد الأجيال وتوارثها، رغم ما شهدته نسبة النصف فى المائة من تنام على مدار حقب عشرة، وكأنما الصدمة هى عينها لا تفتؤ تطل من إطارات الصور المرسومة والشاشات التى تعرض صور الفيديو والتلفزيون، مثلما تتمثل فى كيانات حداثية تُنحَت أو بالأحرى تُركَّب من حديد الخردة، أو فى تجميعات تعيد سيرة سريالية دالى فى المتجاورات المتنافرة فى قوالب جديدة.

بنظر الفنان تغدو الصورة السابقة شاهداً على مواءمة الحداثة ولغة ما بعد الحداثة لتطلعات الفنان المصرى. غير أن هذا التنافر يظل بعين المتذوق شهادة من الثانى على عجز الأول ومتنا قضة فى غالب نتاجها مع حسه الفطرى، مثلما هى تأكيد من الأول على تعالى صاحبه واكتفائه بمساحة من برج عاجى يتملكه مع صحبة من نُخبة المثقفين، التى يدور بينها حوار داخلى. إلا أننا سوف نتبنى القول الذى يرى أن "كل عمل فنى جيد ينحو صوب العمومية أو الكلية أو العالمية الإنسانية، أو بالأحرى صوب خلق عالم إنسانى عام يتخطى الحدود التاريخية والاجتماعية والخصوصيات الطبقية ويتسامى عليها"(29). أى بالأحرى سوف نذهب إلى ضرورة أن يُنظر لمثل هذه الإشكالية عبر اشتقاقات أخرى لواقع المجتمع وصورته المضطربة التى يصعب التحيز فيها لأحد الطرفين، دون النيل من حق الآخر.

مرة أخرى، لكى نصل إلى جوهر الخطاب الجمالى لتلك الجماعات الفنية من أقرب طريق، سوف يتطلب الأمر حصافة منا، ما معناه ضرورة التعرف على الفروق البينية بين خطاب كل جماعة فنية على حده، أى أن ثمة توجه محكوم برؤى الأفراد ونظرتهم الخاصة لحرية التعبير والتجريب، مثلما هو محكوم بمبدأ التأثير والتأثر بالآخر، ثم بطبيعة الاختلاف الكامنة بكل فرد من أفرادها. لذلك ستظل هناك أسئلة مضمرة وأخرى مكشوفة ومُتعيّنة، بالقدر الذى يتيح استحضار إجابات بليغة وأخرى مُبتثرة فيما يخص الهوية والشخصية المصرية التى هى، بداهة، تشكل المُبتغى والهدف الذى يرنو إليه الفنان.

يمكن القول بأن التعبير عن ماهية اللحظة الراهنة التى عاشها المجتمع المصرى آنذاك، صارت - بدرجة ما - مُبتغى وهدف الجماعات الفنية، وإنْ اختلفت مقولاتها الفكرية والفنية التى تحدد شكل المسار الفنى لكل منها، حيث أضحى العقل الجمعى رائداً لدى أحدها بينما انحرف قليلاً ليلبس ثوب اللغة الشعبية لدى الثانى، ثم ليتأكد فى الأخذ ببعض أشكال لغة التراث فى الثالثة. إذن، لقد أضحى من غير المشكوك فيه وجود توجه وطنى يتواصل تاريخياً بين ثلاثتهم، ليصل ما انقطع مع جيل الرواد، وما توقف فى مسيرة بعضها البعض من طرف آخر.

عبر هذا الراوح يمنة ويسرى، نكرر نفس السؤال. هل انقطعت سيرة الأستاذ والانصياع لطاعته العمياء؟ يبدو لنا أنه فى طرح هذا السؤال مرة أخرى، ضرورة تفرضها حكمة البحث فى أبعاد الخطاب الجمالى، لتجربة فنية لم تتجاوز حداثتها منتصف القرن العشرين، ما يعنى أن نقاء هذا الخطاب لا يمكن القطع به، مثلما سوف يعنى أن عدم

نقانه أيضاً لم يكن له أن يشكل عقبة فى سبيل التواصل مع المجتمع المصرى، فى لغة الفن التشكيلى الحديث التى اجتازت عقدها الرابع فى مزيج من التردد والإقدام، خاصة وأن مناخ الوطن قد صادف تغييراً فى ظل معطيات ثورة يوليو، ليستمر هذا التغيير خلال حقبة النكسة فى حس مختلف، وأبجدية حياة قاتمة ومضطربة، وربما تواصل هذا الاضطراب ليلون سماء الحقب التالية، وإنْ اختلفت المنازع والمسببات.

لقد جاءت الثورة بمعطيات جديدة، لتضع الوطن فى محك حقيقى فى بحثه عن ذاته وتأصيل هويته، ليس فيما يخص أرض مصر وحدها، بل فيما هو على صلة بجغرافية الوطن العربى، ومن ثم فقد غدت القومية العربية شعار الثورة الذى تتحدث به فى خطابها السياسى والإعلامى، وأضحت اتجاهاً يبحث عن مؤيدين له، ومسلكاً يرنو فى مستقبله إلى التحقق على أرض الواقع. فإنْ كان الخطاب السياسى والإعلامى قد رافقه خطاب عسكرى يتحدث بأبجدية مزهوة بطموحاتها، كان بالضرورة أن تكتمل الدائرة بخطابات الفكر والثقافة والفن التى تنوعت بين الاندفاع والحذر. بشكل ما، كان الفن التشكيلى صورة مُفردة من بين صورٍ جمعية تجاهد فى تكاملها لأجل التغيير.

يجمع الكثيرون على أن الهم السياسى وطموح الساسة، حينذاك كان مترافقاً مع محاولات التجديد فى مجالات الفكر والفن المختلفة، مما خلق شكلاً جذاباً من الحراك المجتمعى، قوامه التخلص من المحتل بعد سنوات قليلة، وظهور بوادر اختلاف فى نمطية مجتمع زراعى يتوجه إلى تحديث حياته بصناعات وطنية، فكان حرياً به إذن أن يضع بصمة مغايرة فى شكل الرواية والمسرحية والأغنية والشكل الموسيقى وطابع الفيلم الروائى، والتى فى مجموعها استطاعت أن تفرز جيلاً فنياً وأدبياً متوائماً مع خيالات المستقبل وطموحاته. غير أن تمجيد الذات لا ينفى مكاشفتها ببعض الخبايا والأشكال السالبة للجهد، إنْ صدق النقد، ففى الأفق ثمة تغيرات لم تكن فى شكل الخطاب الفنى فقط، بقدر ما كانت تعبيراً عن سلطة حاكمة يناوشها طموح فى الاستبداد، أدى بها إلى مسارات شائكة، فأنتجت الأخيرة ما يعيق رؤية المستقبل بحكمة العقلاء.

ثمة موقفان متعارضان، إذ يرى البعض أن حقبة الستينيات وقد امتلكت تميزاً فكرياً وفنياً نضحت به كتابات المسرح والشعر والرواية، إضافة إلى تعدد الأصوات الغنائية الموصولة بأرضها وببشائر نهضة قومية، يمثلها أم كلثوم وعبد الحليم حافظ. فى الطرف الآخر يمكن القول برؤية أكثر حساسية للواقع، وأكثر تحسباً لمواضع أقدامها، مما جعل منها قوى مناهضة فكراً وفناً. وكأنما الصورة تحمل وجهيها فى آنٍ، ليصل العقد الخامس بالسادس فى ظل ابتهاج مقروناً بالنواح والعديد.

فى قلب هذا يقع خطاب الفنان التشكيلى، والذى يمكن رصده فى أعمال الكثرة بدءاً من حامد عويس وعبد الهادى الجزار وحامد ندا ورمسيس يونان وإنجى أفلاطون وسعد الخادم ومحمود سعيد وصلاح عبد الكريم ومحمود موسى وجمال السجينى وصلاح طاهر وحسن سليمان وحامد عبدالله وسيف وأدهم وانلى وآدم حنين وعبد البديع عبد الحى وسيد عبد الرسول والحسين فوزى وحسين بيكار وأحمد عثمان ومحمد هجرس وفاطمة العرارجى وسعيد الصدر وحامد سعيد، وانتهاءً بجماعة التجريبيين التى أورثها الأستاذ المصرى جرأة فى البحث والتجريب.

إذن، فكأنما يدفع بنا هذا إلى تجربة التجريبيين فى ستينيات القرن الماضى، وقد التف أصحابها مصطفى عبد المعطى وسعيد العدوى ومحمود عبدالله، حول ضرورة التوفيق بين نظرة الآخر لصورة الفن وبين تراثهم الخاص، وما كان لهم أن يختلقوا واقعاً غير واقعهم الذى توهج بتأثير من تطلعات ثورة يوليو والمد القومى الذى طال المجتمع بفئاته العريضة. من طرف آخر سوف نجد أن التجريبيين هم من نتاج أكاديمية جديدة تقع بقلب مدينة مفتوحة على الآخر القابع بالشمال، مما جعل تطلعهم إلى هذا الآخر بمثابة امتداد لتاريخ قديم تملكه مدينة الإسكندرية. بينما كان معلمهم مختلفاً، فهو مُنتقى من نُخبة وعت الدرس على أيدى الأستاذ، وتسنى لها إعادة إنتاجه وتمصيره تبعاً لهويتها. لذلك كان خطابها الجمالى بليغاً فى توجهه إلى المجتمع المصرى بعامة، وإنْ نالها فيما بعد بعض من الخسارة فإنما مرجعه إلى حالة التخبط التى سادت على أثر نكسة يونيو المريرة. بشكل عام لا يمكن الزعم بتجاوز تجربة التجريبيين لذات المنطقة التى جمعت الفنان المصرى بجمهوره، سوى فى مساحة ضئيلة لم تكن تكفى لصنع حالة جديدة ومتوهجة بين كلا الطرفين. ربما جاء الخلاف بين فنانيها سريعاً مما وأد محاولاتهم فى زمن قريب ولم نتبين بعد حقيقة التوجه الموسوم بالتجريب سوى

فى لجوء العدوى إلى الحارة الشعبية ومظاهرها، وكأنها استعادة لروح الجزار فى الخمسينيات، أما كل من عبد المعطى وعبدالله فقد تطلعا إلى إبراز التجانس والتوليف بين لغتى الشرق والغرب، مع الأخذ بتسجيل هموم الوطن وطموحه.

يمكن للعمل الفنى والأدبى أن يغدو وثيقة تكتب تاريخها وتسجل وقائع ليست افتراضية، إذا تشبعت بحس الأرض وتمكنت من التماهى مع آمال وآلام أبنائها. ما نعنيه إذن يذهب باتجاه تماسٍ حقيقى مع أبعاد ليست ثقافية فقط وليست فنية بالأساس، أى أن طبيعة الخطاب الجمالى سوف تظل حقيقة متغيرة، ليرسم تغيرها أبعاداً لرؤية المبدع المُتشاكلة مع كافة جوانب الحياة. ومن ثم وفى اتجاه مضاد، ظللت سماء الإبداع سحابات بلون القهر والعُزلة. حتى أن نالت قسوتها من التشكيلى والشاعر والروائى والمسرحى والسينمائى، وكأنما ثمة ترصد لطاقة المبدع المصرى، لأجل تسييسه أو تحييده.

يأتى جيل السبعينيات على خلفية من مشهد الستينيات، غير أنه، وبشكل ما قد طرح نفسه على صورة مغايرة. يملؤها إحساس بأهمية الانكشاف على الآخر بصدق جاء أغلبه، كرّد فعل على قهر وعداء، أورثته السلطة للمبدعين ممن هم يملكون رأياً مُغايراً بشكل عام، وخاصة بين أصحاب الكلمة المكتوبة. فى توصيف لطبيعة مرحلة هذه الحقبة الستينية والسبعينية، يتحدث أحد شعراء السبعينيات ممن شاركوا فى تفعيل ظاهرة استعادة حس الجماعة الذى تبلور فى جماعتىَّ إضاءة 77 وسنابل. يقول " فقد ظهرت التجربة فى ظل مناخ العداء لحرية الفكر والنشر والحوار والإبداع. ومضاد للثقافة والمثقفين. كان من الطبيعى أن تعانى التجربة من تلك الانقسامات لأنها عانت من قدر كبير من العُزلة والحصار. لذلك، فهى من زاوية شهادة على التحدى وتفجر الطاقة الخلاقة التى لا تنتهى للشعب المصرى فى أعتى ظروف القهر الشامل، وهى من زاوية شهادة إبداعية على المناخ ذاته، تحمل ملامحه، وتتبدى من خلال أعمالها تأثيراته وبصماته المختلفة"(30).

لذلك، فإن من يشهد الواقع بعين طائر، سوف يصل إلى نتيجة مغايرة لمن يراه بعين تفتش فى ثناياه، فتتعايش مع تحولات وتناقضات. بالأحرى، لم يكن الأمر كله مثالياً فى الستينيات ولم يكن قاتماً تماماً فى سبعيناته، ولكنه تلوّن بالقدر الذى يتواءم مع اللحظة الراهنة ومعطياتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. لقد شهدت تلك الفترة ولادات شعرية رائدة وطليعية على أيدى عبد المعطى حجازى وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل ومحمد عفيفى مطر، وفؤاد قاعود وأحمد فؤاد نجم وصلاح جاهين وعبد الرحمن الابنودى، مثلما شهدت على هزليات الفن السابع إلا من احتمى بثقافته ورؤاه فأنتج صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح وممدوح شكرى وعاطف سالم وعلى عبد الخالق وغيرهم، ما ينتمى الى جوهر فن السينما عدداً قليلاً، بينما انساقت الأغلبية فى ركاب التعريف بلحظة الانكسار العسكرى والنفسى بشكل غير مباشر، فأضحى الفيلم السينمائى معادلاً لدور المهرج فى السيرك. هو الحال عينه فى رواية توفيق الحكيم ويوسف السباعى ويوسف إدريس ويوسف القعيد وجمال الغيطانى وعبد الحكيم قاسم ونجيب محفوظ الذى طرح الرمز الفنى كى يشف الواقع السياسى والاجتماعى المهترىء. يتماثل هذا أيضاً فى مسرح ميخائيل رومان وعبد الرحمن الشرقاوى ونجيب سرور وغيرهم.

لكى نتبين تفاصيل الصورة، يجب الاعتراف إذن بأن مثل هذا المناخ لم يكن له أن يُعين الفنان التشكيلى على تحديد رؤيته ومساراته، فإنْ كان ثمة إنتاج فنى يخص هذه الحقبة، فقد توزع بين أسلوبيات تنتهج التجريدية والتأثيرية والسريالية باعتبارها أسلوبيات أثبتت فى أرضها تميزاً بغض النظر عن تجاوزها الزمنى فى أرض أخرى، وربما هو الأمر الذى دفع بالبعض إلى تبنى الحروفية التى تغنت بجماليات الحرف العربى، وكان من فنانيها يوسف سيده وكمال السراج وأحمد مصطفى.

تاريخياً تمهد سبعينيات القرن العشرين للآتى، على مستويات عدة، بدءاً من حالة الفصام التى أورثت البعض قدراً كبيراً من الاكتئاب وفقدان الثقة فى الآخر، ومن ثم فى مستقبل ذوى ملامح طموحة، كنتيجة طبيعية لمنهج اقتصادى عشوائى تصور أن فى تبنيه للانفتاح المفاجىء، قد أمسك بحل سحرى سوف ينتشل المواطن المصرى من فقره وتردى مستوى معيشته. من طرف آخر ما فتئ هذا المنهج يستهلك الهم الإنسانى أو يستغله ويستلبه لأجل مكسب سياسى مُتخبط فى علاقات دولية غير محسوبة. لذلك كان الآتى من زمن القرن العشرين حافلاً بالمثير فى قراءاته العابرة للمتغيرات والتحولات، ما يعنى أن صورة

عين الطائر قد غشيتها نوازع داخلية كانت بمثابة أرض رحبة لأية نباتات جديدة قدر لها أن تزرع فى أرض غير ملائمة لطبيعتها.

بالأحرى يبدو هذا فى محاولات التوافق والتلفيق بين الانفتاح الاقتصادى والانفتاح الثقافى والفنى، ليس لأجل القيمة بل من أجل استغلال المصطلح. ومن ثم فإنْ كان الأستاذ فى عهده القديم قد ترك أثراً على نُخبة فنانى مصر الرواد وما تلاها من أجيال، فلقد ظل أثره ممتداً لزمن آخر، إذ وجد مُبتغاه فى استغلال انفتاحه على مُستجدات ومُستحداثات الغرب فى الشكل الفنى، وهو ما نراه فى فنون المفاهيمية والأعمال المركبة والمجهزة فى الفراغ، إضافة إلى فنون الضوء والفيديو والفوتوغرافيا، باعتبارها فنوناً انتفت فيها المساحات الفارقة النوعية بين الأشكال الكلاسيكية.

تقع جماعة المحور فى قلب هذا التغيير، حيث شكَّلت نزعات أحمد نوار وفرغلى عبد الحفيظ وعبد الرحمن النشار ومصطفى الرزاز للخروج من مأزق التجريد والحروفية والانطباعية والسريالية وغيرها من أسلوبيات الحداثة الأوربية، ليغدو عملهم الفنى مرتكزاً على استدعاء صورة الآخر، ومحاولة تمصيره، وكأنما يعيد التاريخ نفسه مع نهاية العقد الثامن من القرن الماضى. فى هذه الحالة هل يمكن القول بأن المشهد الفنى ومنطلقه الجمالى لم يكن مختلفاً فى طبيعته ما بين البداية والنهاية، سوى فيما يرتبط باسم المبدع وقدرته على التواجد فى زمرة المبدعين، كأحد النجوم، فلا يعنيه بالأساس غير القشور البراقة التى تنعطف على مسيرته، لتقبع سائر أسئلة الهوية والشخصية الخاصة فى جُبٍ معتم؟

لعل اهتمامنا بتاريخ الغرب يرجع إلى اهتمامنا بتحرير موقعنا فى تاريخ الفن، أى فى تقييم تجربتنا استناداً إلى عمق استيعابنا لرؤية الآخر وتجربته الفنية. وهو ما دفع بالكثيرين من فنانى مصر وأدبائها إلى خلق شكل من أشكال المحاورة بين الشمال والجنوب، عبر اعتقاد بأن ما يحدث اقليمياً ليس صراعاً للحضارات، بقدر ما هو حوار للثقافات التى راحت أقواها تتبنى مقولات مأثورة وفعلاً مُمنهجاً. فى الطرف الأضعف ستكون النتيجة متوقعة وبديهية، لاغترابها الداخلى ولضعف بنيتها. لذلك يكمن تفسير لجوء المحور كجماعة مُنتخَبة، فيما بدا من وعيها بحجم هذا الصراع، ومن ثم العمل على تحويله إلى نوع من الحوار الخلاق والمبدع. برأيها كان الأخذ بمنهج اللحظة، أى استكشاف طاقات التجريب والبحث، كان بمثابة ضرورة تاريخية، وفنية، طالما احتفظ الآخر بحقه الأدبى فى سبقه الفنى.

إذن، فما وراء الصورة، شكل ومضمون، أو بحث وتجريب، ولعل هذا كله قد جاء مبكراً مع منتصف السبعينيات مُجسداً فى "صدمة المستقبل" التى أودع فيها عبد السلام عيد رؤية جديدة فيما يخص الجمالية المصرية. لذلك كان باعتقادنا أن هذا العمل الفنى سوف "يؤرخ لحقبة جديدة تنتمى لفنون ما بعد الحداثة، وتكاد تتوازى زمنياً مع وجودها الغربى، ففى منتصف سبعنيات القرن الماضى صاغ عبد السلام عيد رؤيته لهذا العمل الصادم فى لغة جمعت بين المُجسم والحركى والضوئى واللون، ليقدم تجربة غير مسبوقة فى التشكيل المصرى، وربما أيضاً فى التشكيل العربى عامة. فى تلك الآونة لم يكن عبد السلام عيد على اتصال مباشر بما يحدث على أرض الآخر، سوى عبر العروض الرسمية الزائرة، ومن خلال اطلاعه واجتهاداته فى بلورة رؤية خاصة وجديدة مشدودة بخيوط الغواية فى طرح النمطى جانباً كى يتحسس أبعاداً غير مألوفة فى مشهد الفن المصرى"(31).

يرصد مختار العطار(32)، تلك الهواجس التى كمنت فى خيال عبد السلام عيد أثر قراءته لأحد الكتب الأجنبية التى تتناول أثر التكنولوجيا والتقدم العلمى على العالم الثالث، فى وقت لم يكن هذا العالم قد استعد للتعامل معها. ولعلها مُفارقة أن يتم التلاقى بين شاطئين لا يجتمعان سوياً. إنه تلاقٍ للفن والعلم، ليمثِّل الأول فى فنان ينتمى للعالم الثالث، بينما ينتمى الثانى لعالمه الطبيعى الذى تحركه تواريخ قديمة متزامنة للفن والعلم، عبر سياق طبيعى وأرضية تؤصل لمثل هذا التزامن. يمكن هنا أن نتحرك على أرضية الاستلهام والطموح والرغبة فى التميز كعوامل متعاضدة فى بنية واحدة، اقتربت بالفنان من منطقة الفتنة المتوارية فى الفن، ليصنع المُفارَقة فى تجربته هو بالأساس قبل أن يبغى صدمة الآخرين بفعله الفنى".

لا شك فى أن الفن يهتم "بالقيمة الكيفية وبكل ما هو حسى فى الحياة الانسانية ومن هنا ينشأ التعارض الحاد بين الفن والواقع، وهو تعارضاً ينبع فى حقيقيته من وعى الفن المرهف بآليات الواقع ورفضه لها، وليس من انفصام عرى علاقته به"(33). إجمالاً لن يتعارض هذا الرأى مع

بحث الفنان عن طرائق مختلفة لصدمة الآخرين، وكأنما صار الواقع بحاجة إلى ما يشبه الصدمات الكهربائية التي يهتز لها الجسد. فى الحقيقة لم يقع الجسد وحده هدفاً لتحقيق هذه الغاية، بل إن الذهن الإنسانى كان من شكّل الهمّ الأساسى فى معادلة تتجه بالفن صوب تغيرات مفاهيمية ونوعية وشكلية.

لقد كانت "صدمة المستقبل" بمثابة الخطوة الأولى فى عبور جماعة المحور إلى ذات اللغة والمنهج، فاستطاعت التعبير عن نفسها فى رؤية جماعية بقصر المنسترلى بالقاهرة، وأن تدع الباب مفتوحاً للراغبين فى ممارسة الفعل الفنى عبر هذه الصيغ ما بعد الحداثية، مثلما فعل فاروق وهبه وعصمت داوستاشى وزينب سالم وغيرهم من أجيال التسعينيات والألفية الجديدة، مثل ناصر وجدى ومعتز نصر ومعتز الصفتى وريم حسن وجورج فكرى ومحمد أبو النجا وألفونس لويس وهويدا السباعى.

لم يحدث أن سأل أحدنا يوماً عن ماهية العقول التى تقف خلف تلك الأدوات والوسائط التكنولوجية التى تغزونا فى حياتنا، ولم يحدث أن تفكرنا فى طبيعة مكونات هذه الأمم، أو فى مدى احتفائها بمنجزها العلمى والتكنولوجى من زاوية أيدولوجية أو اقتصادية. فى هذا الموقف نتساءل مرة أخرى، بينما نرجىء الإجابة إلى حين، أو لعلنا نشرك الآخرين فى استنتاج صار أقرب للبداهة. أهو نوع من التفوق العلمى والمعرفى الذى لا يعرف حداً، قُدِّر للغرب أن يقف عليه وحده؟ أم أننا بالنسبة له بمثابة سوق لترويج المُنتج الاستهلاكى والتقنيات المتقدمة، فحسب؟ أم هو فى جوهره نوع من الهيمنة الاقتصادية التى ترتبط بأواصر عميقة مع رغبة الهيمنة السياسية والفكرية؟ فى سياق الحياة قد لا نأخذ سوى بضرورة هذا المُنجز التقنى المتقدم، أى بأهميته الوظيفية فى الحياة، التى تيسر لنا شؤوننا فترتقى بنا خطوة فى مسار هذا التمدين الصاعد لأعلى، دوماً. إن هذا المُنتج التقنى أو الوسيط التكنولوجى الجديد - بعد تخليصه من كافة النوايا الأيدولوجية - قد ظل بالنسبة لنا سلعة يمكن شراؤها بعد عرضها فى سوق الشراء الوسيع، ومن ثم استهلاكها بلا أسئلة تستبطن إجابات بعيدة. فى المقابل ليس مُستبعداً أن تغدو تلك السلعة وسيطاً تتخفى وراءه أشكال أخرى من الاحتواء والهيمنة. هكذا، وبشيء من التأمل يمكن الاقتناع بمثل هذه النتيجة الأخيرة.

هو الموقف عينه الذى يتبدى فى الفن إلى حدٍ كبير. فإنْ كان المرء العادى، أى المُستهلِك اليومى لا يعنيه فى كل ما يقع تحت يده من وسائط حديثة ومُبهرة تقنياً سوى قيمتها الوظيفية، فإن المبدع قد لا يرى فى توظيفه أيضاً لكافة الأدوات والوسائط التقليدية على تعددها وتنوع نتائجها، ثم فى أجهزة التلفاز والفيديو وكاميرات الفوتوغرافيا والسينما ثم أجهزة الكمبيوتر والتليفون المحمول، سوى أنها مجرد وسائل أو وسائط مساعدة فى تجسيد رؤاه المُتخيَّلة، وليست غاية فى ذاتها، حتى أنه يُنظر لها باعتبارها دوالٍ على إمكانية تقدم الشكل الفنى المرغوب فيه، عبر مسارات ورؤى جديدة، فلا تفتؤ تتصارع مع مفاهيم وأشكال رسَّخت لأبجدياتها وطرائقها فى التعبير الفنى. ربما لسنا فى موقف اختلاف كبير فيما بين بداية المئوية الأولى من تاريخ المشهد التشكيلى المصرى وبين نهايتها، فما نعوِّل عليه تبعاً لنقد عز الدين نجيب هو فقط تلك النتيجة المُستخلصة التى تقع بين أيدينا كأثر فنى، حال أن وظفنا مثل تلك الوسائط التقنية لأجل غاية فنية، فتكشف من ثم عن أبعادٍ ما، فى مُكوِّن ثقافى وفكرى وموروث حضارى خاص بالشرق، وتحديداً فى مصر.

فى هذا الإطار يمكن رسم صورة من قريب للعقود الأخيرة من هذا المشهد الفنى، استناداً لضلوعنا الشخصى فيه، إما على مستوى الإنتاج الإبداعى وإما من خلال ملاحظة تفاصيله الدقيقة عبر عروض مثيرة - لفنانين من أجيال مختلفة - استطاعت أن تضع العديد من علامات الاستفهام حول ماهية الإجابة على السؤال المطروح من قبل، والذى يختص بالخطاب الفنى، أو الوعى بقيمة المسافة بين المبدع والمتلقى التى ما فتئت تزداد اتساعاً يوماً أثر آخر، فتلقى بظلال حرجة وكثيفة فى عمق هذه المسافة.

ليس من الصعب أن نلمس دور الأستاذ فى تلك الفترة الزمنية، بعدما تنوعت أشكال وطرائق حلوله بقلب التجربة المصرية، بدءاً من دور البعثات الفنية لهيئات التدريس فى الأكاديميات المصرية، ومروراً باختزال مسافات التلاقى بينه وبين الفنان المصرى عبر الكتاب المطبوع فى لغته الأم أو مترجماً إلى العربية، ومن خلال الاحتكاك المباشر فى العروض الدولية بالداخل والخارج التى تحظى بالكثافة والتنوع، وانتهاءً بشبكة الانترنت الدولية التى أتاحت فرصة مثالية فى التعرف على طبيعة الحراك فى المشهد الغربى الراهن.

إذن، هل اختلف طريق الغرب الطويل فى بدايته عن

نهايته فيما يتعلق بثنائية الأستاذ والتلميذ؟ ربما. غير أنه احتمال يصعب معه رصد درجة الأخذ والعطاء بين الطرفين. ما يعنى أن مبدأ التأثير والتأثر سيظل مُقيماً فى ثنايا قناعة البعض بأن"الثقافات بالغة التداخل، ومضمون كل منها وتاريخه يتفاعلان تفاعلاً بالغاً مع غيرهما، إلى درجة يمتنع فيها النقاء العنصرى لثقافة ما، ويستعصى معها إجراء جراحات لفصل بعضها عن بعض، وهى جراحات أيديولوجية فى معظم الأحوال مثل جراحة فصل ما يسمى الشرق، عما يسمى الغرب"(34). من طرف آخر "ستبرهن العولمة على تناقض فادح: ستسمح لرؤوس الأموال بالتنقل الحر الذى يجتاز سماوات الدول القومية، بل ستسخر من فكرة الدولة القومية، لكنها ستبدو مُتحصنة ومنيعة إذا ما تعلق الأمر بالثقافة، وستتكلم، فى أمريكا كما فى إيطاليا، عن إشكاليات أزلية بين الحضارات وحواجز لا تُخترق. ثم إنها ستدافع بشراسة عن مصالح فنانى دولها القومية ومشاريعهم التشكيلية المطروحة بدورها كحلول جمالية وحيدة للفن التشكيلى فى المعمورة"(35).

لعل الرأى الاول يعكس إزدواجاً يجب مناقشته فى ظل حلول الرأى الثانى فى منطقة نوعية مختلفة. إذ إن النقاء العنصرى لأية ثقافة بمثابة حتمية تتيحها عناصر مُتعددة ومُتشابكة، حتى فى ظل نقاء مشكوك فيه بدرجة ما. فإنْ كانت جغرافيا الكون هى من جعلت الشرق شرقاً والغرب غرباً، إلا أن امتلاك كل منهما لأشيائه الخاصة على مستوى العادات والتقاليد والدين وغيرها، سيظل عاملاً حاسماً فى هذا الأمر. من طرف آخر يشير الازدواج عينه إلى أن ثمة عوامل أخرى نالت بدرجة ما من هذا النقاء فى تأثير صريح لتكنولوجيا التواصل ولمفاهيم العولمة والقرية الكونية مما يدع فرصة للسياسى والاقتصادى أن يترك أثراً على الاجتماعى والثقافى والدينى ومن ثم الفنى. لذلك تسعى العولمة إلى تأصيل هذه النتيجة، والوقوف بوجه الحواجز صعبة الاختراق، فإنْ هى مارست سلطتها، كان اختراقها عبر اللغة القومية والدين والعادات موصولاً بحتمية اختراق الفنون الخاصة والرؤى التى تستمسك بمفاهيم مثل الأصالة والتراث.

يتيح لنا هذا الاستنتاج أن نتأمل فعالية يتقاسمها فنانو الشرق والغرب مثل سمبوزيوم أسوان الدولى ومن بعده سمبوزيوم مطروح- أحدث الفعاليات الدولية فى مصر- وكلاهما يُعنى بأمر النحت فى الأحجار الصلبة التى تُستقطع من جبال أسوان بجنوب الصعيد، حيث لم يقتصر الأمر على المشاركة فى فترة زمنية محددة، إنما يتعداه إلى الأثر ذاته الذى يأخذ مساحة من أرض مصر بكل من الموقعين - أسوان ومطروح. وهو قريب من مشاركة فنان مصرى مثل عبد السلام عيد بجدارية تقع فى قلب مدينة فرنسية، وآخر مثل أحمد نوار بعمل نحتى بقلب مدينة مكسيكية. وبشكل آخر يتم إنتاج عمل ما بعد حداثى من خلال شادى النشوقاتى ينتمى لفن الفيديو بقلب مدينة نيجيرية. فى كافة المواقع سوف نتابع حتمية التداخل بين الثقافات مُمثلة فى فكر الفنان المبدع، حتى وإنْ جاء التمثال فى جنوب أسوان مُحملاً بوعى الفنان الأوربى، لن يكون بوسعنا إنكار تأثره بمزاج الأرض الجديدة وتقاليدها، وهو عينة ما نلمسه فى جدارية عبد السلام عيد والعمل النحتى لأحمد نوار الذى وضع مذاقاً جديداً للمسلة الفرعونية فى أرض مكسيكية، وهو عينة ما جعل النشوقاتى يصيغ رؤيته الفنية من طبيعة الأرض الأفريقية وثقافة أبنائها.

هنا يتاح لنا إعادة تقييم ثنائية الأستاذ والتلميذ، وقد عبَرت من صيغة إلى أخرى، فالأخيرة تتعلق بالمُستجد فى الفكر والثقافة اللذين هما فى واقع الأمر انعكاس أصيل لواقع سياسى واجتماعى واقتصادى، ما يعنى أن التجربة المصرية قد عبَرت بدورها من مأزق إلى آخر، حال أن وضعنا نصب أعيننا ما ينادى به البعض من ضرورة الحفاظ على التراث والأصالة، فى ردة محمودة إلى بدايات المشهد.

بالأحرى مايستوجب التوقف أمامه هو حالة التجزُّر والعُزلة التى تشكُّل تلك الثنائية أحد صورها. ومن ثم لا يمكن بلوغ المرفأ النهائى للإجابة بأمان، طالما ظلت حرية الفنان فى العملية الابداعية مكفولة له كقيمة أصيلة، ما يعنى أن الأمر يتطلب تواكباً مجتمعياً مع ثقافة الصورة الجديدة فى مجتمع يلهث وراء شتاته بينما هو فى لهاثه يزداد تشتتاً، وكأنما لن تجدى معه جراحات الفصل بين شرقه وغربه. قد يشير هذا إلى أن تقنيات الأستاذ وتكنولوجياته سوف تكون بمثابة ديناً يُرَد إليه على هيئة تواصل فكرى منبعه الشرق، وما سيحدث فى مستقبل الأيام لا ينبغى حسابه تبعاً لاعتقادات صارت تعانى من خوائها منذ الآن. فقط ما سوف يستمر كواقع لا مهرب منه هو تأصيل حالة العُزلة التى تترصد بالفن والفنان التشكيلى كقدر مسطور فى تاريخ المشهد الفنى فى مصر.

**الهوامش:**

(*) وكأنما لم يأت اختيارنا لهذا العنوان عفوياً إذ إن هذا التوصيف عينه "الجزر المنعزلة" قد استخدمناه قبلاً في متن رسالة الماجستير والتي كانت تبحث في "العلاقة بين المصور والمتذوق في فن التصوير المصري المعاصر" والتي نوقشت بقسم التصوير في كلية الفنون الجميلة بجامعة الإسكندرية العام 1993 . ولقد ورد هذا التوصيف في إشارة إلى " تردي المبدع وجمهوره بشكل عام في علاقة يتأكد فيها حالة الفصام و(الجزر المنعزلة) التي يعيشها المثقف المتذوق لإبداعات غيره. ص 263 . من طرف يذهب هذا الاختيار إلى تأكيد هذا الهم القديم الذي يتجدد حقبة وراء أخرى، وكأنما هي نفسها الأسباب التي أدت إلى حالة التجزر والعزلة، لم تزل مقيمة. ومن طرف ثان ثمة تأكيد على أن مثل هذا الهم ليس في جوهره إحساس شخصي أو استنتاج خاص بنا، في ظل استخدام بعض الزملاء الفنانين ممن يمارسون حرفة النقد مثل عز الدين نجيب، الذي استخدمه في مقال له بجريدة القاهرة وكذلك محمد عبله في خاطرة له بجريدة بورتريه العدد 11 فبراير 2007 . يفصح هذا التعدد في الاستخدام على ان هناك بالفعل اتفاق على عزلة الفنانين وتجزرهم في عوالم غير متفاعلة او على أقل تقدير ليس فيما بينها تواصل يتيح خلق مناخ جيد قد يبقي على دور الفن في المجتمع المصري.

1 - د. شاكر عبد الحميد "العملية الإبداعية في فن التصوير"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد 109، يناير 1987، ص 16 .

2 - د . مصطفى سويف "الأسس النفسية للأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1981، ص 140 .

3 - د. زكي نجيب محمود "ثقافتنا في مواجهة العصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة - الاعمال الفكرية، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 1997، ص 178 .

4 - عز الدين نجيب "فجر التصوير المصري الحديث"، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1985، ص24 بتصرف .

5 - عز الدين نجيب "المرجع السابق"، ص 13 .

6 - عز الدين نجيب "المرجع السابق"، ص ص 13-14 " بتصرف .

7 - عز الدين نجيب "المرجع السابق"، ص 24 .

8 - عز الدين نجيب "المرجع السابق"، ص ص 42- 43 "بتصرف".

(**) يذكر عز الدين نجيب في كتابه "فجر التصوير المصري الحديث" أنه كان منطقياً أن يتولى نظارة مدرسة الفنون الجميلة المثال الفرنسي مسيو لابلان ، وهو صديق الأمير يوسف كمال راعي المدرسة، باعتبارأن الأول هو صاحب الفكرة والذي شرع في اختيارأساتذتها من الفنانين الأجانب المقيمين في مصر، فاختار فورشيلا للتصوير وكولون للزخرفة وبيرون للعمارة.

٩ - د. غالي شكري "النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص 298 .

10 - د. غالي شكري "المرجع السابق"، ص 303 " بتصرف".

11 - إدوارد سعيد "المثقف والسلطة"، ترجمة وتقديم د. محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 43 .

12 - مجموعة من الكتاب "نظرية الثقافة"، ترجمة د. علي سيد الصاوي، مراجعة وتقديم أ.د. الفاروق زكي يونس، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو 1997، العدد 223، ص ص 9 - 10 (بتصرف).

13 - عبد المقصود عبد الكريم "الشاعر(التجريبي) والثقافة"، ألف "مجلة البلاغة المقارنة"، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ص 139 بتصرف . قد يرتبط مفهوم بيئة المتفاعلة بوعي المرء، ما يعني أن انتفاء ميزة القراءة والاطلاع، تظل غير مؤثرة لدى البعض ممن هم يمتلكون موهبة المشافهة، وهي خصيصة نلمسها في المأثور الشعبي الذي يذهب غلى أن الحياة مدرسه. غير أنه في تلك الحال يقترب مفهوم الثقافة من مفهومنا للثقافة الشعبية حتى وإنْ كان متخصصاً.

14 - د. زكي نجيب محمود "المرجع السابق"، ص117 .

15 - شاكر لعيبي "خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر"، دائرة الثقافة والإعلام، المركز العربي للفنون، الشارقة، بينالي الشارقة الدولي للفنون- الدورة السادسة 2003، ص 25 .

16 - إدوارد سعيد "المرجع السابق"، ص ص 40 -41 .

17 - إدوارد سعيد "المرجع السابق"، ص ص 35 - 36 "بتصرف".

18 - شاكر لعيبي "المرجع السابق"، ص 23 "بتصرف .

19 - شاكر لعيبي "المرجع السابق"، ص 23 .

20 - موليم العروسي "من الرسم إلى فلسفة الفن"، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، السنة السادسة، العدد70/71، يوليو/ أغسطس 1990، ص17 .

21 - موليم العروسي "المرجع السابق"، ص 18 .

22 - د. أبو الحمد محمود فرغلي: "التصوير الإسلامي " نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه"، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1991، ص 22 .

23 - د. أبو الحمد محمود فرغلي "المرجع السابق"، ص 23 .

24 - عز الدين نجيب "المرجع السابق"، ص 23 .

25 - د. أبو الحمد محمود فرغلي "المرجع السابق"، ص 25 "بتصرف". في الآونة الأخيرة ازدادت حدة التناقض بين المؤيدين والمعارضين لفتوى تحريم الرسم، وهو ما شهدته صفحات مطبوعات كثيرة، راجع على سبيل المثال .

(***) ظهرت بوادر هذه الظاهرة بعد تولي الرئيس السادات، ويُعد كاتب هذه الدراسة شاهداً على تلك الأحداث باعتباره أحد طلاب كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية منذ العام 1974 وحتى العام 1979، حيث عايش حالات الجدل التي سادت بين الطلاب وبين هيئة التدريس، مثلما عايش شكل الانقلاب الذي طال قسم الطباعة بعد أن تولى رئاسته الفنان ماهر رائف.

(****) أثار الفنان المثال محمد العلاوي هذه المشكلة على صفحات

الجرائد فى حينه، ومنها جريدة القاهرة الأسبوعية، بعدما تصادف أن أبدى بعض موظفى وزارة الثقافة تحفظاً على الصور الفنية المزمع طباعتها فى كتالوج معرضه الخاص، مما أثار لغطاً كثيراً حول أعمال الفنان التى تجمع بين التجسيم والتجريد فى توظيف أساسى للجسد الإنسانى.

26 – عز الدين نجيب. المرجع السابق، ص 72 .

27 – د. أسعد عرابى. النقد الفنى بين الشرعية والإدانة، مجلة الوحدة، المجلس القومى للثقافة العربية، الرباط، السنة السادسة، العدد70/71، يوليو/ أغسطس 1990، ص ص 61 – 62 .

(*****) يُؤرَخ للجماعات الفنية فى مصر بداية من جماعة الخيال التى أسسها محمود مختار فى العام 1927، تلتها جماعة الدعاية الفنية العام 1928 ثم جماعة الأساسيت أو المجاهدون العام 1934 وجماعة الشرقيون الجدد فى العام 1937. غير أن تأثير هذه الجماعات لم يكن من القوة والتأثير فى المشهد الفنى المصرى، ما جعل فترة الأربعينات أكثر ثراءً حيث ابتدأ المسار الجديد بجماعة الفن والحرية التى تكونت من 37 فناناً يتقدمهم رمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل حيث كان بيانهم الأول يحمل عنوان "يحيا الفن المنحط"، بتأثير من رائد السريالية أندريه بريتون. على أن أيدولوجيتهم تتضح جلية فى كتيب رمسيس يونان "غاية الرسام العصرى"، كما أنهم وبعد أن انضم لهم محمود سعيد فنان الإسكندرية، قد تمكنوا من إقامة معرضهم الأول فى العام 1940. فى العام 1946 تكونت ثلاثة جماعات أخرى كانت أولهم جماعة الفن المعاصر التى تكونت فى العام 1946 على يد مؤسسها حسين يوسف أمين ومجموعة من الشباب الموهوب مثل الجزار وندا وسمير رافع وإبراهيم مسعودة وماهر رائف ومحمود خليل وسالم الحبشى وكمال يوسف. على أن سنوات تأثيرها فى المشهد المصرى تمتد ما بين العامين 1948 و1954. أما الثانية فهى جماعة الفن الحديث التى تكونت من خريجى معهد التربية الفنية وكلية الفنون الجميلة مثل حامد عويس وجاذبية سرى ويوسف سيده وعز الدين حموده ووليم اسحق وزينب عبد الحميد وصلاح يسرى. بينما تكونت الثالثة الفن والحياة على يد مفكرها ورائدها حامد سعيد ومجموعة من مدرسى وزارة المعارف منها حافظ فهمى وكمال عبيد وأنور عبد المولى وخميس شحاته ومحمد عفيفى وأحمد حافظ رشوان وجيد جرجس وفتحى البكرى.

28 – عز الدين نجيب. المرجع السابق، ص 77 .

29 – صبرى حافظ. تحولات الشعر والواقع فى السبعينيات، ألِف "مجلة البلاغة المقارنة"، قسم الأدب الإنجليزى والمقارن، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ص 10 .

30 – صبرى حافظ. المرجع السابق، ص 28 .

31 – د. مصطفى عيسى. الأسكندرية نص بصرى مفتوح على آفق ما بعد الحداثة، بحث منشور فى كتاب خاص باحتفالية كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية فى عيدها الذهبى " 1957 – 2007 "، الإسكندرية، 2007 .

32 – مختار العطار. رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر، ج3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1998 ، ص 158 "بتصرف".

33 – صبرى حافظ. المرجع السابق، ص11.

34 – إدوارد سعيد. المرجع السابق، ص 21 .

35 – شاكر لعيبى. المرجع السابق، من مقدمة الكاتب، ص 8 .

# فن التصوير المصرى الحديث فى مائة عام 1908 - 2008

محمد حمزة

**تمهيد:**

يعتبر فن التصوير المصرى القديم فناً فذاً بين فنون العالم.. ليس من السهل على غير المدرك الواعى الدارس..أن يكشف عن أصوله وتقاليده... بالإضافة إلى براعته وتكييفه .وتكوينه... إذ إن له أصولاً خاصة وتقاليد لا نجدها فى أى فن سواه... فهو من البساطة والقوة... إلى حد يثير الاعجاب.

والفنان المصرى القديم له فى أعماله تقاليد خاصة تبرز النواحى التى يريد الإفصاح عنها والتعبير عن مدلولها.. بتيسر وسائل الأداء فى الرسم والتلوين... والمساحة.. والتكوين.والاتزان.. والتناغم..

تجد الصورة جميلة تدعوك إلى مشاهدتها... وترغمك على الإعجاب بها وعشقها بالإسلوب والروحانية التى أرادها لها مبدعها.. فى الوقت التى تخالف فيه هذه الصورة فى جوها.وتكوينها.. ما يألفه المرء فى الفنون المعاصرة.

كما وجد الفنان فى اللون وسيلة للتعبير عن الحياة التى يعيشها والأحداث التى تغير من حياته الدنيوية.. بالإضافة إلى وجود أداة طيعة للتعبر عن حياته الثانية وهكذا لا تخضع الصورة المصرية القديمة... لقانون الأبعاد الثلاث... حيث اقتصر على بعدين اثنين فقط.. دون العمق .. أى عدم التظليل وعدم استخدام المنظور .. لقد دأب المصور القديم على رسم الأشياء فى أخص مظهر لها .. أو من أخص مظاهرها المميزة.. معتمدا على الصورة المطبوعة فى المخيلة.. لا الصورة المباشرة التى تلتقطها العين.. مع تقيده بالصورة الطبيعية للأشياء .. وارتباطه بها إلى حد كبير.. فقد كان فى بعض الأحيان يحرف فيها... ويعدل منها... بما يحقق أغراضه.. وإن كان فى ذلك ما ينافى طبائع الأشياء.

كما لم يتقيد فن التصوير القديم ... بالعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم الواحد كما أنه لم يتقيد كذلك بالعلاقة المكانية.. أو الزمنية . بين أجزاء المنظر الواحد، فقد كان يعمد إلى تنظيمها وترتيبها، بحيث تستقل كل منها عن غيرها بقدر الإمكان .. لكيلا يخفى شكل شكلا.. أو جزءاً كبيراً منه.

وهكذا مكث الفنان يصور كل عنصر من أخص مظاهره... دون اعتبار لما يظهر أو يختفى منها لعين المشاهد.. ولم يشأ تسجيل المظاهر العارضه أو الأحداث الزائلة كالظل.. إذ لم يكن يعنيه.. أن يسجل لحظة معينة.. من وجهة نظر محدودة.. قدر ما كان يعنيه أن ينشىء صورة خالدة.. .أقرب إلى الأصل الحقيقى بما يتصوره من خصائص ذاتية.. تحقق ما كان يعقده المصريون القدماء عليها. من أهمية فى العالم الآخر.

بعكس ما جرت عليه فنون سائر الأمم والشعوب، ومنها الفن الإغريقى قبل القرن الخامس قبل الميلاد.. لنراهم قد بدأوا يعتمدون فى تصاويرهم ورسوماتهم على الصورة المرئية.. الصورة التى تستقبلها شبكة العين.. مرة واحدة.. من مكان ثابت .. وفى وقت معين.. وبلغ هذا الإسلوب فى فن التصوير كماله فى عصر *النهضة الأوروبية*.. فى القرن الخامس عشر الميلادى الذى قدرت له السيادة منذ ذلك الوقت.. فى العصر الحديث.

ومن هذا المنطلق الأوربى. شيدت مدرسة الفنون الجميلة فى مصر.. تحت رعاية الأمير يوسف كمال.. والتى فتحت أبوابها فى 12 مايو 1908.. وهنا اتوقف لحظات حتى أستعيد الجو الفنى العام.. السائد فى مصر.. الذى مهد الوقت الملائم والزمن المناسب إلى افتتاحها.

أرجع بالذاكرة إلى حملة نابليون بونابرت العسكرية لاحتلال مصر (1798 - 1801)حين اصطحب معها كوكبة من العلماء والفنانين .. كان بينهم بعض الأفذاذ مثل العالم مونج متعدد المواهب.. والمتفتح للفن كفتحة للعلم..، حيث أوفده نابليون ضمن لجنة حكومية لفحص *التحف الفنية* فى مصر.

*ولهذا جاء إلى القاهرة مدركا لعظمتها وتراثها* الخالد... وقد حمل معه أول مطبعة عرفتها *القاهرة*، مع اصدار أول صحيفة تظهر كل أسبوع تحت اسم «بريد مصر» كما كان فى مواكب العلماء الفرنسيين.. موسيقيون .وشعراء.. وأثريون .. وفنانون أراد نابليون أن يكتشف بهم وجه البلد الأسطورى.. وقد استقرت هذه الكوكبة فى

حى الناصرية.. وسكن الفنانون بيت السنارى.. بحى السيدة زينب.

وبدأ الاحتكاك.. بين الشرق والغرب، من خلال أعمال الفنانين المصورين الفرنسيين.. وقد بهر الشيخ الجبرتى... بما كان فى هذا البيت من تصاوير واقعية لوجوه آدمية... بها من البروز والتجسيم.. والتظليل .. والأوان فى فراغ اللوحات .. مما يجعلها على حد تعبيره.. «تكاد تنطق»..

وهكذا بدات مصر تتعرف على وجه آخر... وأسلوب مغاير من التعبيرات الفنية.. فى هذا دلالة على أن الاتصالات كان تجرى بين أهل الفنون... والمجتمع المصرى فى بداية القرن التاسع عشر.. قد أحدثت أثرا كبيرا فى الذوق المصرى العام... هذا غير إصدار كتاب وصف مصر.. فى باريس بعد الحملة بسنوات.. جمع فيه الفنانون الفرنسيون الكثير من آثار مصر على مدى العصور القديمة.بالإضافة إلى وصف كل ما توصل إليه العلماء والأثريون والفنانون عن مصر بوجه عام.

ولما جاء عصر محمد على اتجه فى بعثاته إلى فرنسا لتعلم الفنون، غير أن الإعداد كان فى المقام الأول تقنيا.فلم يكن إعدادا إبداعيا.. وبعد عودتهم تولوا التدريس فى المدارس الفنية الصناعية.

كما استعان محمد على بالفنانين الأوروبيين فى تصميم قصوره الباذخة ومتنزهاته الخاصة... بالإضافة إلى الحدائق والنوافير.. ورسم التصاوير ونحت التماثيل الشخصية وهنا آخذت أذواق عصر الباروك .. والروكوك الأوربية تغزو الذوق المصرى الذى أقبل على «الاستغراب» والتشبه بالغرب.. مما أغرى جماعات الفنانين الأجانب الذين لم ينقطع توافدهم على مصر فى تلك الفترة... وبخاصة مع حملة اتباع سان سيمون.

نرى حضور الفنان «ماشرو» إلى مصر .. وإعلانه إسلامه عام 1835م ولقب باسم «محمد أفندى».. وعين للرسم بمدرسة الجيزة... فلما ألغيت المدرسة احتضنه سليمان باشا وكلفه بزخرفة جدران قصره بمصر القديمة.. وهكذا اندمج.. ماشرو.. فى أوساط المصريين .. وأصبح فيما بعد مديرا للمسرح الخاص بالخديوى سعيد.

كما جاء الفنان «إريك» إلى مصر... وعين أيضا فى مدرسة الجيزة... ثم فى مدرسة أبو زعبل.. ونحت تماثيل نصفيه لمحمد على.. كما رسم بعض الفنانين من أنصار سان سيمون... لوحات من وحى مناظر مصر الطبيعية..

كما انجذب فنانون آخرون بسحر وجمال الطبيعة المستوحاة من الأرض المصرية، واقترحوا تأليف لجنة استشارية للعلوم والفنون ضمن البرنامج الإصلاحى القائم على العلم والفن والصناعة.

هذه البوادر التى تألقت فى عصر محمد على... واستمرت بعده من استقدام الفنانين الأوروبيين تباعا لعمل التصاوير والتماثيل لأفراد أسرة محمد على وأتباعهم قد أشاعت اهتماما بالفنون الجميلة وربطها بالذوق الأوربى، الذى جاء إلى مصر على آيدى هؤلاء الفنانين .. واتصالهم المباشر بالحياة والمجتمع المصرى..

وإذا كانت معالم الطابع الأوروبى قد آخذت تسيطر على العمارة والفنون منذ عصر محمد على... فإنها تأكدت بشكل واضح فى عصر الخديوى إسماعيل (1813 - 1876م) حيث بدأت التماثيل ترتفع فى القاهرة والإسكندرية .. بتكليف المثال «ألفريد جاكمار».. بنحت تمثال لمحمد على فى ميدان المنشية بالإسكندرية.. وبعده تمثالى سليمان باشا.. ولاظوغلى فى القاهرة... فضلا عن أنه زين مدخل كوبرى قصر النيل بأربعة تماثيل من الأسود.، كما كلف المثال «كورديه».. بتصميم وإقامة تمثال إبراهيم باشا .. بميدان الأوبرا القديمة فى القاهرة.

واستمر هذا المناخ الاجتماعى محدثا أثره... على وجه خاص... بعد تخطيط القاهرة الحديثة وإنشاء الحدائق والقصور .. وبناء دار الأوبرا .. وظل الفنانون الأجانب يتوافدون إلى القاهرة.. واتخذوا من حى الخرنفش.، ومن منزل السيد بكرى شيخ الطرق الصوفية، والواقع بنفس الحى خلف مدرسة «الفرير» الفرنسية.. حيا للفنون الجميلة، وانتشرت فيه مراسم الفنانين .. كما أقام فريق آخر فى درب اللبانة بحى القلعة.. ببيت الحاج ملطى.

وعرفت القاهرة عصر الفنانين المستشرقين.. الذين سجلوا المساجد والأضرحة والبيوت والبواكى القاهرية فى لوحاتهم.. بالإضافة إلى الأسواق والحمامات.. والنساء المحجبات.. ومضارب الخيام... والإبل فى الريف المصرى وعلى ضفاف نهر النيل العظيم.

وأقيم أول صالون لعرض الأعمال الفنية بمصر فى أكتوبر عام 1891 تحت رعاية الخديوى عباش حلمى.. بدار الأوبرا المصرية القديمة.كما أن «المنتدى الفنى» الذى أشرف على الصالون.. قد أسس فى العام ذاته مجلة «الفن» الذى نظم صالونات التصوير السنوية أعوام 1894،

95، 96، 97.. ومن الملاحظ عدم اشتراك فنان مصرى فيها.

لنرى من بين العــــارضين فى هذه الصـــالونات.. بوجدانوفBogdanoff .. وموسكليسMoscheles .. ورالى Ralli .. وراسنجى ومن الفـــرنســـيين ماشارMachart .. وشارتران Chartran .. وچولين Julien .. ودوبريه Dupré .. وأوبليـــه Aublet .. ولانچيه.. langé .. وبريدچان Bridgen ومن ضمن أساتذة مدرسة الفنون الجميلة الأوائل بيسى Biessy .. وبيرون Pierron .. وفورتشيلا Forcella .. وقد أخذ هذه المعلومات الناقد إيمى ازار بعد الجرافيكى جوزيف بونيللو Hoseph Bonello المشـــارك فى أنشطة «المنتــدى الفنى» أو«المجــمع الفنى ... Le Circle Artistique .

ووجد الفن مكاناً دافئاً فى بعض بيوت أثرياء القاهرة، كى يتعلم أبناؤهم وبناتهم التصوير على أيدى الفنانين الأوروبيين .. بالإضافة إلى بعض الشرقيين مثل يعقوب صنوع الذى لقن التصوير أيضا للمصريين.

ومع مطلع القرن العشرين .. أخذ الإحساس بحاجة المجتمع المصرى.. إلى ممارسة الفنون الجميلة .كما مهدت الأحداث السابقة لهذا الوعى الفنى.. بالإضافة إلى سفر المصريين لأوروبا .. واتصالهم بالحياة الفنية المزدهرة.. مما أكد قيمة الفن ومكانه من الحياة.. لنرى قاسم أمين يعود مبهورا بما رآه فى متحف اللوفر، من روائع الفنون، فيسجل فى كتاباته انبهاره.. وهذا هو لطفى السيد يكتب فى صحيفة «الجريدة» عن الفنون الجميلة... وأننا لم ندخلها حتى ذلك الحين فى مجمع علومنا . وهكذا اشتعلت النار الكامنة. تحت رماد الحضارات التى مرت بها مصر، فأعادت إلى فنانى الطليعة - مع قيام الحزب الوطنى بزعامة مصطفى كامل - روحا جديدة للتطلع إلى آفاق الفن الواسعة.

وقد هيأ هذا المناخ لمدرسة الفنون الجميلة فرصة مواتية... ليأخذ تعليم الفنون الجميلة مكانه فى حياتنا وتحققت الفكرة على أيدى بعض الفنانين الأجانب المقيمين فى مصر.. وعلى رأسهم المثال الفرنسى «لابلانى»والمصور الإيطالى «فورسيللا» بإقناع الأمير يوسف كمال على إنشاء أول مدرسة للفنون الجميلة فى الشرق الأوسط..

ولم يكد الإعلان عن افتتاح هذه المدرسة المصرية.. فى الصحف والمجلات - قبل إنشاء جامعة القاهرة فى 21 ديسمبر من نفس العام - حتى أقبل ما يقرب من 400 طالب للإلتحاق بها... كان بينهم فريق كبير من عشاق الفن من ذوى المواهب الطبيعية.

وكان شرط القبول الوحيد هوالنجاح فى الاختبار، بصـــرف النظر عن المؤهل الدراسى.. أو السن .. أو الجنسية.. كما كانت تصرف الأدوات والخامات الدراسية تصرف مجانا بدون مقابل .. أما عن أوقات الدراسة فكانت نهارا ومساء.. فالدراسة النظامية من الثامنة صباحا إلى الواحدة بعد الظهر .. والدراسة المسائية من الواحدة إلى الخامسة مساء..بالإضافة إلى السماح للسائحين الأجانب بالدراسة فيها أوقات وجودهم فى مصر..

شغلت المدرسة أحد قصور الأمير يوسف كمال الفسيحة بدرب الجماميز تحت رقم 100 أمام دائرته .. وأسند الأمير إدارة المدرسة إلى صديقه المثال الفرنسى «جيوم لابلان Guillaum ».

وبدأت الدراسة بتعليم مادة الرسم عن النماذج المجسمة من الجبس لجميع الطلبة، وترك حرية اختيار القسم الذى يرغب فى الالتحاق به.. بعد التدريب ثلاثة شهور على الرسم .. وهكذا بدأ فى تكوين أقسام المدرسة الأربعة (النحت. التصوير.. الزخرفة... العمارة) وكان يشرف على قسم التصوير الفنان الإيطالى «باولو فورتشيلاPaolo Forcella الذى أشرك معه الفرنسى «فردريك بونو Fredric Bonot »، والأسبانى «خوان سانتس..Juan Sintes ».

وبعد تخرج الرعيل الأول من المدرسة عام 1911 المتضمن محمد حسن (1892 - 1961). يوسف كامل (1891 - 1971) .. راغب عياد (1892 - 1983)، والمثال محمود مختار أقامت المدرسة معرضا لإبداعاتهم الفنية فى نادى الأربعين (أو نادى الأتوموبيل) الذى كان يقع فى شارع شريف... وأسفر المعرض عن نجاح منقطع النظير.

ولم يكتب للإدارة الأجنبية النجاح، فتولت جامعة القاهرة إدارتها عام 1910 لعدة شهور، ثم ضمت إلى إدارة التعليم الفنى بوزارة المعارف العمومية، التى وضعت قرارا بتنظيم امتحاناتها... وعقد امتحان للخريجين عام 1912.

وظلت المدرسة بمقرها القديم بدرب الجماميز حتى نقلت عام 1923 إلى مبنى بالدرب الأحمر بحى السيدة

زينب حتى عام 1927 وخلف المثال الفرنسي «بيسي.. Biessy » في إدارتها المثال «جيوم لابلانGuillaum » وفي عام 1928 دخلت المدرسة مرحلة جديدة... واختير لها مبنى في شارع خلاط رقم (11) بشبرا وانتقلت بعد ذلك عام 1931 إلى المبنى الذي تشغله الآن مدرسة الأورومان الثانوية للبنات في شارع الجيزة. وفي سبتمبر 1935 نقلت إلى مكانها الحالي في (8) شارع اسماعيل محمد بالزمالك.

كما عين لها مدير آخر هو المصور الإيطالي «كاميليو اينوشنتي» وكان يعاونه في التدريس الفنانون بريال، بواريه، كازويل، هاردي، باردوتشينا وبيبي مارتان Peppi- Martin .

وكان عدد أقسام المدرسة عام 1929 ثلاثة أقسام (التصوير .. النحت، والعمارة» وفي عام 1931 أضيف قسم (الفنون الزخرفية «الديكور») .. وبعد عامين أضيف قسم الحفر (الجرافيك)... واستقرت حتى الآن الدراسة على خمس سنوات... سنة إعدادية.وأربع سنوات تخصص.. في الأقسام الخمسة... وتخرجت أول دفعة من هذا النظام الجديد عام 1933م تحت اسم مدرسة الفنون الجميلة العليا وبعد تمصيرها عام 1937 تم تعيين الفنان محمد ناجي مديرا للمدرسة . وأخذ الفنانون يوسف كامل... وأحمد صبري.. وراغب عياد... والمثال عبد القادر رزق والجرافيكي الحسين فوزي.. أماكنهم كأساتذة في المدرسة... وصارت «المدرسة العليا للفنون الجميلة عام 1941... ثم أطلق عليها عام 1950 «الكلية الملكية للفنون الجميلة» وبعد قيام ثورة 23 يوليو 1952 حذفت كلمة «الملكية» . وصار اسمها حتى الآن كلية الفنون الجميلة.. وضمت إلى وزارة التعليم العالي عام 1961 ثم في 1975 ضمت إلى جامعة حلوان.

***

كانت مدرسة الفنون الجميلة منذ عام 1908 هي النبع المستمر والدائم في تفريخ فناني التصوير الحديث في مصر ولازالت حتى الآن .. مع أشقائها في الإسكندرية والمنيا والأقصر ... يتخرج فيها الآلاف من المصورين الذي نحى أغلبهم إلى وظائف فنية مختلفة.. لنرى الكثير قد امتهنوا التعليم والتربية الفنية في المدارس الحكومية والأهلية غير الذين عملوا في الصحافة... والمجالات الفنية الأخرى.. التي التهمت كل وقتهم وقواهم... ولم يبق على الساحة غير اليسر القليل من الموهوبين الذين ناضلوا من أجل البقاء.. بالإضافة إلى بعض المبدعين الآخرين المتخرجين في كلية الفنون التطبيقية... وكليات التربية الفنية... وكليات التربية النوعية المنتشرة في أغلب محافظات مصر...غير الفنانين المصورين الأحرار الذين درسوا التصوير خارج مصر.. أولا في الأقسام الحرة بالفنون الجميلة... أو على أيدي الفنانين الأجانب والمصريين الذين فتحوا مراسمهم في القاهرة والإسكندرية .وساهموا في إثراء الحركة الفنية

**الجزء الأول**

أحاول جمع غالبية الفنانين المصورين... الذين تخرجوا في مدرسة الفنون الجميلة منذ تخرج الدفعة الأولى عام 1911 حتى عام 1932 .. هذه المرحلة الخصبة التي تخللها الثورة المصرية عام 1919 بزعامة سعد زغلول ورفاقه، وما تبعها من أحداث وطنية ضد الاحتلال البريطاني.. واكتشاف عالم الآثار «هوارد كارتر»... مقبرة توت عنخ آمون عام 1922... وما صاحبها من ضجة هائلة في أرجاء العالم الغربي وظهر تأثيرها الواضح في أوروبا... ومصر على وجه خاص.

**دفعة عام 1911**

**محمد حسن**

ولد محمد حسن في 2 مايو 1892 بمحافظة الدقهلية . ثم توفي في 13 ديسمبر 1961 ـ1910، عين أثناء دراسته في مدرسة الفنون الجميلة مساعدا لرئيس قسم الزخرفة.. بمدرسة الفنون والصنائع.. «السيد «ستيوارت»..

1917 ـ سافر في بعثه إلى لندن لدراسة الفنون التطبيقية.

1921 ـ شارك في تأسيس مدرسة الصناعات الزخرفية بحي الحمزاوي وعمل بها.

1925 ـ سافر في بعثة إلى إيطاليا لدراسة فن التصوير.

1937 ـ عين مديرا لمدرسة الفنون التطبيقية.

1945 ـ عين مديرا لإدارة الفنون الجميلة (قطاع الفنون التشكيلية الآن)

كأول مصري يعتلي هذا المنصب بعد السيد «جورج ريمون» (1936 ـ 1945)

1952 ـ عين مديرا للأكاديمية المصرية في روما بعد تقاعده لمدة أربع سنوات.

١٩٥٦ ـ عين مديرا لمتحف الفنون الجميلة بالاسكندرية .حتى بلوغه السبعين من عمره.

لقد لمس الفنان محمد حسن الفراغ فى مجال الفنون التطبيقية من المصريين والحاجة إلى إحيائها باعتبارها من مقومات عصر النهضة المصرية الحديثة.. ولهذا كان اتجاهه نحو هذه الفنون صادرا عن ضرورات تاريخية إلى الضرورات الواقعية.

أما عن ابداعاته الفنية فكان المنظر الطبيعى فى البدء أحد شواغله، بالإضافة إلى قدرته على استخدام الالوان الزيتية لإبراز عناصر الظل والضوء... ثم شغلته فكرة الموضوع.. لتصير لوحته عن «الكراكبية» من أروع إنجازاته .

وكانت الروح القومية تزكى فكره وقد حققها عن طريق .. «مصرية الموضوع»... بالرغم من عدم خروجه عن العامود الاكاديمى، الذى تعلمه وأتقنه.. وأصبحت الصورة الشخصية «البورتريه»، العنصر الغالب فى إنتاجه أثناء أوقات فراغه المعروف أنه مارس أيضا فن النحت ومن أهم أعماله تمثال السيد «ميورى».. والتماثيل التى كان قد أبدعها لدار الأوبرا القديمة وبعد ذلك نقلت إلى ساحة الأوبرا الجديدة، وقال الناقد الوزير بدر الدين أبو غازى «لقد أتاحت السلطة لمحمد حسن. أن يطرق الحياة الفنية الرسمية، ويكون المصرى الأول فى كثير من مناصبها، وهيا له أن يحقق إنجازات عدة، ولكن ذلك كله، جاء على حساب فنه».

**يوسف كامل**

ولد فى 26 يوليو 1891 .. بالقاهرة. ثم توفى فى 12 ديسمبر 1971.

1912 ـ أسهم فى تدريس الرسم بالمدرسة الإعدادية .. التى أسسها الشيخ عبد العزيز جاويش بحى الظاهر.

1913 ـ انتقل للتدريس فى المدرسة الإلهامية الثانوية (بنبقادن الآن)، وظل بها خمس سنوات.

1922 ـ سافر إلى إيطاليا فى بعثه تبادلية بينه وبين رفيق دربه .. راغب عياد .

1925 ـ أوفد فى بعثة حكومية إلى روما لدراسة فن التصوير لمدة خمس سنوات.

1929 ـ عين أستاذا فى مدرسة الفنون الجميلة.. قسم التصوير .. ليصبح أول مصرى يعتلى هذا المنصب.

1948 ـ عين مديرا لمتحف الفن الحديث.

1950 ـ تولى عمادة الكلية الملكية للفنون الجميلة عام 1953، وسمح فى أول عهده بالتحاق البنات للدراسة فى الكلية لأول مرة.

1960 ـ نال جائزة الدولة التقديرية فى الفنون.

إذا استعرضنا إبداع الفنان يوسف كامل منذ عهد دراسته حتى آخر إنجازاته حوالى عام 1962 .. يلمس التزامه بالنزعة الانطباعية.. فى صورتها الأولى وانبهاره بشمس وأضواء الأرض المصرية... وطبيعتها .. وإنجذابه على هذا النحو للهواء الطلق... كان نتيجة أحد طبائع شخصيته .. وحساسية رؤيته البصرية .. مع استهوانه السير فى أحياء القاهرة الفاطمية القديمة... حيث كان يقع مرسمه فى حى الخيامية وضواحى القاهرة... على وجه الخصوص المرج مكان مسكنه المفضل.

وهكذا حقق الفنان إمكانية التقاء المفهوم الشرقى مع المفهوم الغربى للنزعة الانطباعية .. لنشاهد فى إبداعاته أحياء القاهرة القديمة.. والأسواق الريفية.. والطيور والحيوانات الآليفة.. ومهما قيل عنه فإن لوحاته سوف تبقى علامة بين معالم جيل الرواد فى فن التصوير المصرى الحديث.

**راغب عياد**

ولد فى 10 مارس 1892 بالقاهرة.. ثم توفى فى شهر فبراير 1983.. وقد تلقى .. . دراسته الأولى فى مدرسة «الفرير» الفرنسية... مما ساعده على فهم أغلب دروس أساتذة المدرسة الأجانب .. وترجمتها لزملائه...

1912 ـ تولى تدريس الرسم فى مدرسة الأقباط الكبرى بالقاهرة.

1923 ـ سافر فى بعثة تبادلية مع زميله يوسف كامل إلى إيطاليا.

1925 ـ أوفد فى بعثة حكومية إلى روما لدراسة فن التصوير لمدة خمس سنوات

1930 ـ عين أستاذا ثم رئيسا لقسم الزخرفة.. فى مدرسة الفنون التطبيقية

1937 ـ عين أستاذا فى مدرسة الفنون الجميلة..

1941 ـ انتدب لتنظيم المتحف القبطى بالقاهرة.

1942 ـ عين رئيسا لقسم الدراسات الحرة فى الفنون الجميلة حتى عام 1950.

1950 ـ عين مديرا لمتحف الفن الحديث حتى عام 1955..

1952 ـ ساهم فى تأسيس أتليه القاهرة مع الفنان محمد ناجى.. وكان صاحب الدعوة إلى إنشاء الأكاديمية المصرية للفنون بروما... وأيضا صاحب فكرة تفرغ الفنانين منذ عام 1928.

1965 ـ نال جائزة الدولة التقديرية للفنون.

كانت مرحلة راغب عياد الأولى يغلب عليها دراسته الأكاديمية الجادة دون اكتراث بتنسيق القيم... والكتل فيما بينها، ولكنه منذ عام 1930 حتى 1937. أنجز العديد من اللوحات... أظهر فيها حساً نقدياً... وملكة التفات جلية إلى قيمه الفن الشعبى... ومشاهد حياة البسطاء.. وانشغل بمعالجة موضوعاته متخلصا من التغريب... وتنتمى لهذه المرحلة أجمل لوحاته التى نشاهد فيها «سوق إمبابة».. و«مقهى فى أسوان».. و«الرقصة السودانية».. والتى تنم عن سيطرة لن يدانيها أى عمل آخر... سواء بالنسبة لإعداد التصميم. وإجراء التناسق الهارمونى.. والانشغال بتوزيع الخطوط الموجهة للعمل من خلال تضاد التفاصيل المتناغمة.

وفكر راغب عياد اللاذع فى أعماله بعد ذلك وميله إلى الكوميديا المطلقة .. هو ما أظهر الفوارق الاجتماعية الظالمة وانحيازه للفقراء.. وهكذا كان واحدا من المصورين المصريين الأوائل، القادرين على إضفاء الطابع التعبيرى المحلى على أعماله المتحررة من القبضة الأكاديمية الصلبة، مما أثر بصورة واضحة على الأجيال القادمة من الفنانين

***

إذا تناولنا هؤلاء الرواد الثلاثة محمد حسن، ويوسف كامل، وراغب عياد الذين تخرجوا فى مدرسة الفنون الجميلة عام 1911.. فمن الواجب ذكر ثلاثة فنانين مصورين آخرين أحدهم التحق بمدرسة الفنون الجميلة عام 1910 وتخرج فى ٢٣ يوليو 1916.. وهو الفنان القدير أحمد صبرى.. أما الفنان محمود سعيد فقد درس التصوير فى مراسم الأجانب بالإسكندرية.. ومحمد ناجى الذى ذهب إلى فرنسا لتعلم التصوير هناك.

وإنى أرى فى تلك الكوكبة.. المكونة من ستة مصورين كبار... هم رواد حركة فن التصوير الحديث بلامنازع... بالإضافة إلى المثال النابغة محمود مختار (1891 - 1934) الذى كان له دور السبق فى زعامة الفن المصرى الحديث ونهضته.

**أحمد صبرى**

ولد فى 19 أبريل 1889 فى حى الجمالية بالقاهرة.. ثم توفى فى 9 مارس 1955.. وهو فى الثانية من عمره توفيت والدته... وفى سن الثامنة توفى والده ليكفله جده ثم أعمامه .

1917 ـ عين مدرسا للرسم فى مدرسة مصطفى كامل اللبتدائية الأهلية بحى باب الشعرية ـ القاهرة.. ولم يستمر فيها فترة طويلة... حتى افتتح مرسما خاصا بجوار محطة مصر ـ القاهرة.

1919 ـ سافر إلى باريس على نفقته الخاصة ليستكمل دراسته فى التصوير بأكاديمية «شوميير... وجوليان».

1923 ـ بعد رجوعه إلى مصر .. أتيحت له وظيفة فنية هو وزميله على الأهوانى فى وزارة الزراعة لرسم الحشرات.

1925 ـ سافر فى بعثة حكومية لدراسة التصوير إلى باريس ليدرس على يد الفنانين «بول البير، أدولف دشنو، بيرون..وفوجيرا ».

1929 ـ فازت لوحته «الراهبة» بالميدالية الذهبية وشهادة تقدير من جمعية الفنون الجميلة الفرنسية عند عرضها فى صالون باريس «بالقصر الكبير».

1943 ـ عين رئيسا للدراسات الحرة.. فى مدرسة الفنون الجميلة، واستمر حتى عام 1951.

1955 ـ أقامت له كلية الفنون الجميلة جنازة مهيبة «مرت بأنحاء حى الزمالك وقد قمت بتنظيمها مع بعض الزملاء.. عندما كنت رئيسا لاتحاد طلبة الكلية.

وهنا أتذكر صداقتى الحميمة مع ابنه الأكبر ..نهاد أحمد صبرى.. أيام دراستنا سويا فى مدرسة خليل أغا الثانوية... وزياراتى المتعددة لمنزله الواقع فى حى غمرة. حتى أشاهد مرسم الفنان أحمد صبرى.. وأدواته .. . وألوانه.. وأوانى فرشه العديدة... واللوحات التى لم ينته منها بعد.. مع الكرسى الوثير الذى كان يجلس عليه.. يقول الفنان حسين بيكار تلميذ أحمد صبرى النابغة: «وهنا يقف «صبرى»... موقفا وسطا تفرضه عليه جغرافية مصر الثقافية .. فبينما يأخذ من الفنون الغربية حرفيتها وتقنياتها .. نراه يأخذ من الفن المصرى القديم الديمومة والصلابة.. والرصانة ...التى تتجلى فى بساطة التكوين.. واستقرار الوضعة.. وصراحة الشكل».

لقد برع أحمد صبرى فى تصوير الوجوه

«البورتريه»..والطبيعة الصامتة... والموديل العاري.. التى استخدم فى إبداعها الألوان الزيتية... وألوان الباستيل .. ولعل أفضل صور الوجوه التى أبدعها فى حياته هى صور أصدقائه الحميمين من الجنسين، لأن ارتباطه الشديد بهم قد أتاح له معرفتهم من الأعماق.

ولاشك أن أروع ما أنجزه فى هذا المجال ..«لوحة الراهبة»... وصور زوجته الفرنسية.. والمصرية... أما عن لوحات وجوه أصدقائه المقربين نشاهد لوحة العقاد.. توفيق الحكيم... المازني.. وحسين بيكار فى لوحة «عازف العود»... بالإضافة إلى لوحته القريبة إلى نفسى «عم سرور » بواب عمارة غمرة... بما فيها من ملامح الهدوء والسكينة .. وتجاعيد بشرته السمراء...

بالإضافة إلى ذلك كان معلما صادقا.. وأستاذ لأجيال «تخرجت على يديه ولقد اقتضته أمانته وإخلاصه للفن... أن يلتزم بالأصول الحرفية والتقنية التى تعلمها وبالتالى لقنها لتلاميذه بصدق وتفانى منقطع النظير... لنطلق عليه «أستاذ الأجيال».

**محمود سعيد**

ولد فى 8 أبريل 1897 بالإسكندرية .وتوفى بها فى 8 أبريل 1964...

تلقى تعليمه الفنى أول الأمر فى مرسم الفنانه الإيطالية اميليا كازوناتو وانورتو ثم فى مرسم الفنانة «زايفيرى» فى الإسكندرية مع شقيقه حسين سعيد وابن خالته أحمد باسم وشريف صبرى.

1919- حصل على ليسانس الحقوق الفرنسية

1920 ـ ذهب إلى باريس لاستكمال دراسته فى فن التصوير.. بمتحف اللوفر.وانضم إلى القسم الحر فى الكوخ الكبير... ثم انتقل إلى أكاديمية جوليان .

1929 ـ عين فى سلك القضاء مساعدا للنيابة بالمحاكم المختلطة بالمنصورة.. وأثناء الأجازات القضائية كان يمارس التصوير... ويسافر إلى البلدان الأوروبية لزيارة متاحفها وكنائسها..

1937 ـ أقام معرض شخصى للوحاته فى نيويورك.كما شارك فى جناح مصر فى بينالى فنيسيا الدولى عام 1938، 48، 50، 52.

1951 ـ أقامت جمعية محبى الفنون الجميلة أول معرض شامل له بسراى الجزيرة القاهرة .

1947 ـ اعتزل العمل القضائى .. قبل إحالته للتقاعد بعقد من الزمان ليتفرغ للإبداع الفنى .

1960 ـ أقامت له وزارة الثقافة معرض استيعادى فى مساء 26 يوليه بمناسبة الاحتفال بعيد الثورة الثامن تضمن 182 لوحة.

1964 ـ أول من نال جائزة الدولة التقديرية للفنون.

لقد بلغ الفنان محمود سعيد أوج نضجه فى أواخر ثلاثينيات القرن العشرين على وجه الخصوص فى لوحاته الرائعة «ذات الجدائل الذهبية» .. «القط الأبيض» «جميلات بحرى».. «النزهة».. و«المدينة» تلك المرحلة التى تتميز بطغيان الأنثى الغامر ـ والتى أبدع فيها أيضا لوحاته للموديلات العارية.

واللوحة عند الفنان بناء معمارى مدعم... يخضع لحبكة التصميم... وترابط العناصر المختلفة... ويحقق التوازن بين الأحجام والفراغ... وهو من خلال حلوله الفنية يقدم إجابات جديدة لأسئلة واستفسارات كانت تشغل بال الفنان المصرى منذ القدم.. إجابات أملتها عليه موضوعات فنه، وتنوع ثقافته، وانفتاح أفقه لاستيعاب تجارب متعددة.

كما أن التحوير الذى كان يحدثه فى كل لوحة.. يخدم غرضا آخر عنده، وهو يساعده على خلق الأشكال المتشابهة التى يرددها فى أنحاء اللوحة.. فى الحقيقة أن مئات اللوحات التى أنجزها عبر حياته.. تقدم فى مجال الثقافة درساً عميقاً.. دلالته الأولى حاجة العقل، والذوق المصرى إلى أن يتمثل كل الثقافات.. ويتأثر بها حتى تستطيع إضافة شيء جديد للحضارة العالمية.

**محمد ناجي**

ولد فى 27 يناير 1888 بالإسكندرية وتوفى فى مرسمه بحدائق الأهرام يوم 5 أبريل 1956.

1906- التحق بجامعة ليون .. فرنسا .. وحصل على ليسانس القانون عام 1910.

1911 ـ سافر إلى فلورنسا ـ إيطاليا لدراسة فن التصوير حتى عام 1914.

1914 ـ سافر إلى فرنسا لاستكمال دراسته الفنية وقضى هناك أربع سنوات

1918 ـ عاد إلى فرنسا ليقيم فى مدينة چيفرنى بجوار بيت «كلود مونيه»

زعيم الحركة الانطباعية.

1924 ـ عين فى السلك الدبلوماسى ليعمل أول الأمر فى «ريو دى جانيرو» ثم عمل بباريس عام 1926.

1930 ـ ترك العمل فى وزارة الخارجية بناء على طلبه للتفرغ للإبدا ع الفنى.

1932 ـ سافر إلى الحبشة فى منحة فنية من وزارة الخارجية المصرية

1935 ـ ساهم فى إنشاء أتيليه الإسكندرية

1936 ـ أقام معرضا خاصا للوحات عن الحبشة فى لندن.

1937 ـ تولى تصميم الجناح المصرى بمعرض باريس الدولى.

عاد فى العام نفسه للعمل الحكومى.. ليتولى منصب مدير مدرسة الفنون الجميلة، ليكون أول مصرى يشغل هذا المنصب.

1939 ـ عين مدرسا لمتحف الفن الحديث بالقاهرة.

1941 ـ حصل على موافقة وزارة المعارض على إقامة مراسم لطلبة الفنون الجميلة المتفوقين فى قرية القرنة.

1947 ـ عين مديرا للأكاديمية المصرية فى روما.. وظل بها حتى عام 1950.

1952 ـ ساهم فى إنشاء أتيليه القاهرة مع الفنان راغب عياد. . وانتخب رئيسا له.

1960 ـ حولت الثقافة مرسمه إلى متحف باسمه.. مخصص لإبداعاته .

يعد محمد ناجى أول فنان.. أنجبته مصر الحديثة... لم يكن من العجيب أن يقوم المصريين من قرن من الزمان على مزاولة فن التصوير الأكاديمى.. الذى استطاع أن يقطع مراحل ويجتاز العصور خلال سنوات قليلة... لنراه ينتقل من الكلاسيكية إلى الرومانسية.. ومن الرومانسية إلى الانطباعية.. ومن الانطباعية إلى الحوشية وما بعد الانطباعية... دون أن يغفل ـ فوق ذلك ـ إلقاء نظرة عابرة على فن أجداده المصريين الأقدمين...

وكانت لمرحلته إلى الحبشة.. منابع نهر النيل.. عام 1932 تأثيرا كبيرا فى تطور ابداعاته .. وأيضا فى إنتاجه عقب عودته ..تلك المرحلة التى أطلقت نفسه من قتامة ألوان أوروبا مهد إبداعاته الأولى... وأشاعت فى لوحاته غناء كادت بعض أنغامه تختفى وراء الخضوع للنظام .كما وجدت شاعريته التى كثيرا ما قيدتها القاعدة... منطلقا فى الألوان المتوقدة... وتشكيلات الجموع... التى خرجت بالفنان عن القافية التقليدية.

وإذا كان الأستاذ حامد سعيد فى كتابه «الفن المعاصر فى مصر »... قد اعتبر فن مختار ممثلا بشعر الصباح... وفن محمود سعيد ممثلا لشعر الليل... فإن فن محمد ناجى يمثل الضحى بما يشير إليه من معنى النهار وامتداده.

وإذا تتبعنا وقوع الأحداث فى أزمانها .. واستعراض ماكان لها من تأثير واضح فى إنجازات الفنانين... ممن أحبوا فن التصوير ... ورغبوا فى العيش من أجله... فى زمن كان من الصعب .. أن يجدوا ما يعوضهم عن جهودهم لتدعيم أركان الحركة الفنية الناشئة... فى ظل سيادة الفكر الأوروبى.. نجد نجوما تومض ويزداد بريقها... كلما أظلمت السماء.

ومن هذه النجوم على حسن المولود فى 26 يوليو 1893.. والمتخرج فى قسم التصوير بمدرسة الفنون الجميلة عام 1911.. وكان أول من سافر إلى إيطاليا فى نهاية العام الذى تخرج فيه.. على نفقة وقف «قاسم» الذى كان إبراهيم باشا نجيب... محافظ القاهرة وقتذاك .. يتولى نظارة الوقف..

ولحق به زميله على الأهوانى.. (1892 - 1954م) عام1912 ولكنهما عادا إلى مصر مع بداية الحرب العالمية الأولى حيث عين الأهوانى وأحمد صبرى فى الأقسام الفنية بوزارة الزراعة.. لرسم الحشرات عام 1927.

وبعد ماوضعت الحرب أوزارها رجع الفنان على حسن إلى روما عام 1920 واستمر هناك أربع سنوات يدرس على نفقته الخاصة مع رفاقه «محمد ذو الفقارالغزاوى»، و«صبرى يس».

وعندما عاد الفنان على حسن نجده يتورط فى أعمال تصميم الديكور المسرحى حتى عام 1927.. مع أنه كان من المصورين الموهوبين... لنراه يسافر إلى باريس ويمضى فيها ثلاث سنوات... يعمل فى استنساخ اللوحات الشهيرة فى متحف اللوفر.

وأخيرا بعد رحلة طويلة من الكفاح المشوب بانفعالات بوهيمية تنشد أسلوبا مميزا فى الحياة والعمل... حيث عكف فى السنين الأخيرة من عمره من منتصف الخمسينيات حتى أوائل سبعينيات القرن العشرين .. بمنزله فى حى الفوطية، المتفرع من شارع الفجالة ـ القاهرة.. يرسم العديد من اللوحات بألوان الباستيل... أما الفنان أحمد لطفى (1896 - 1954م) المتخرج فى مدرسة الفنون الجميلة ـ قسم التصوير عام 1917.. والذى رشحه

الفنان يوسف كامل ليحل مكانه فى تدريس الرسم بمدرسة الإلهامية الثانوية... قبل سفره فى بعثة فنية للخارج.

وظل أحمد لطفى فى المدرسة .. إلى أن وقع عليه الاختيار للسفر إلى إنجلترا لدراسة تكنولوجيا الألوان.. مبعوثا من مصلحة المساحة عام 1925 والتى استمر فيها حتى سن التقاعد.. ولكنه كان يستغل أوقات فراغه بالمساء فى إعداد المناظر المسرحية من بينها مسرحية «العشرة الطيبة» من ألحان سيد درويش.

ومن الفنانين المصورين الآخرين: محمد زكى رائف.. إيهاب خلوصى.. خليل إبراهيم خطاب... داقيد ذكور .. محمد الليثى.. ديمقراطيس.. شعبان زكى (1899 - 1968).. عبدالغنى قدرى... محمد رفعت.. حسين زكى... وعناية الله إبراهيم والد الفنانة هبه عنايت، وتخرج عام 1927 من قسم التصوير محمود البابلى.. وأحمد راغب

**الحسين فوزى**

أما الفنان الحسين فوزى الذى أضعه فى مرتبة الكبار الموهوبين لما حققه فى عالم فن التصوير.. وعلى وجه الخصوص فى لوحته الرائعة «الدلالة» (1940) التى تعتبر من أهم اللوحات الفنية فى التصوير المصرى الحديث... بالإضافة إلى إسهامه الفعال فى وضع الدعامات الرئيسية لقسم الجرافيك وتوفى فى 4 يوليو 1999.

1922 - التحق بمدرسة الفنون الجميلة وتخرج فى قسم التصوير عام 1926

1929 - فاز بالجائزة الأولى على ستين فنانا تقدموا للحصول على البعثة الدراسية فى فرنسا.. حيث درس هناك التصوير والجرافيك والفنون الزخرفية

1933 - حصل على دبلوم مدرسة الفنون الجميلة العليا بباريس.. . ودرس على يد الفنان فوجيرا.

1934 - أول فنان مصرى يرأس قسم الجرافيك فى مدرسة الفنون الجميلة - القاهرة .

1990 - نال جائزة الدولة التقديرية فى الفنون.

ويعد الفنان الحسين فوزى أكثر الأساتذة الذين أسهموا بمجهودهم فى تدريس الفن - حيث استمر 49 عاما غير انتدابه كأستاذ غير متفرغ، بالإضافة إلى كل ذلك ترك الفنان بصمة واضحة فى الصحافة المصرية.. من خلال رسوماته العديدة... التى تشهد على حرفيته وتمكنه، وتحكمه فى كل خط يبدعه ليصبح الأب الروحى لكل رسامى الصحافة فى مصر والعالم العربى.

***

وأسرد للتوثيق، ليس للتقييم، أو وضع كل فنان تحت تأثير اتجاه أو مدرسة معينة، اختلف نقاد الفن عليها فيما بينهم. لعلى أوفق على نحو ما وذلك لتجربتى الطويلة فى جمعية خريجى الفنون الجميلة... منذ تخرجى عام 1955 حتى الآن.. والتى كانت فيه الجمعية ملتقى كل الفنانين... على اختلاف انتماءاتهم .. قبل انشاء نقابة الفنون التشكيلية عام 1978.

وبالرغم من عدم توفيقى فى الحصول على جميع الفنانين المصورين المتخرجين فى مدرسة الفنون الجميلة منذ افتتاحها وتخرج أول دفعة عام 1911 حتى 1932 إلا أننى توصلت إلى تحديد المرموقين منهم منذ عام 1933 حتى 1960.

**دفعة عام 1933**

**حسين أمين بيكار**

ولد بالإسكندرية فى 2 يناير 1913.. وتوفى فى 17 نوفمبر 2002 بالقاهرة

1934 - عين للتدريس بمراحل التعليم المختلفة.

1939 - انتدب للتدريس بالمعهد الخليفى بقطون المغرب حتى عام 1942.

1942 - عين بمدرسة الفنون الجميلة العليا معاونا لأستاذه أحمد صبرى فى قسم الدراسات الحرة، وتدرج فى هيئة تدريس قسم التصوير حتى أصبح رئيسا له

1944 - بدأ العمل فى الصحافة ومجلات الأطفال.. ورسم الكتاب.

1959 - استقال من عمله فى كلية الفنون الجميلة .. ليتفرغ للعمل الصحفى فى أخبار اليوم.. . ليدخل أسلوب التحقيق المرسوم... والكتابه الدورية كل أسبوع فى النقد الفنى تحت باب ألوان وظلال فى جريدة الأخبار.

1970 - رسم معبد أبو سنبل فى 80 لوحة ملونة لفيلم «العجيبة الثامنة».

1980 - نال جائزة الدولة التقديرية فى الفنون.

2000 - نال جائزة مبارك فى الفنون.

يعد الفنان بيكار من أكثر الفنانين المصريين.. التزاما بأصول فن تصوير لوحات الصور الشخصية «البورتريه» وأكثرهم براعة وإتقانا لهذا الفن... بالإضافة إلى تمكنه فى رسم الخطوط الموجزة الرقيقة.. والمعبرة... كما تعلم

على يديه الكثير من الفنانين المعروفين من بينهم الفنان الشامل صلاح عبد الكريم.

**نحميا سعد**

ولد عام 1912 في مدنية أسيوط.. وتوفى عام 1945 أثر مرض صدرى فى سن الثالثة والثلاثين التحق بقسم التصوير ولكن فن الجرافيك استهواه فدرسه على يد الفنان «برنارد رايس» فى مدرسة الفنون الجميلة.

صمم 11 لوحة زخرفية للمدخل الرتيسى لجناح مصر فى معرض باريس الدولى عام 1937 كما شارك الفنانين محمد ناجى.. ومحمد لبيب.. ومارجو فيون فى إعداد لوحات الكتاب السياحى.. «مصر أرض الرحالة».. الذى صدر بمناسبة معرض باريس الدولى عكف فى مرسم الأقصر لدراسة أجداده الفراعنة.. حيث أبدع مجموعة من أروع لوحاته التصويرية والجرافيكية.

ويقول الفنان حسين بيكار: كنا تسعة من الزملاء (فى قسم التصوير) بل تسعة أشقاء جمعهم القدر من أرجاء متعددة تحت سقف واحد، وكان يربطنا جميعا رباط من الود والتعاطف لم يكن مألوفا فى أى مناخ آخر.

وكان من بين أساتذة المدرسة الفنان الإنجليزى «رايس» الذى كان يدرس لنا مادة الجرافيك وقد اختص نحميا سعد باهتماما خاصا... لقد أدركنا ذلك فيما بعد... بأن نحميا يمتلك موهبة متفردة أدخرتها خصوبة الوادى بين طياتها، وتبددت الدهشة فى نفوسنا ونحن نشاهد خطوات «نحميا» تسبقنا وهو يعدو فلا نستطيع ملاحقته.

**على كامل الديب**

ولد فى سبتمبر 1909 فى قرية أبورجوان قبلى الجيزة، ثم توفى عام 1997، وكان الأول على دفعته فى قسم التصوير.

1932 سافر فى بعثة علمية لزيارة متاحف فرنسا وإيطاليا .

1934 ـ عين فى المتحف الزراعى فى بداية إنشائه .. واستمر فى وزارة الزراعة إلى أن أصبح وكيلا لوزارة الزراعة للشئون الفنية حتى عام 1969.

1936 ـ ساهم فى جناح مصر بمعرض باريس الدولى .. بإنجازه خمس لوحات عن مصر الزراعية.

1952 - 1955 ـ انتدب مستشارا فنيا بالقوات المسلحة بعد قيام الثورة.

1962 - 1965 ـ انتدب مديرا عاما لإدارة الفنون الجميلة (قطاع الفنون التشكيلية حاليا).

1984 ـ نال جائزة الدولة التقديرية للفنون.

اهتم برسم حياة الفلاح المصرى وفنونه الشعبية بالأسلوب الواقعى، كما حازت لوحته «العودة من الحقل» بالجائزة الذهبية فى معرض باريس الدولى... ومما جعله من خبراء الفن الشعبى تقديمه العديد من البحوث واللوحات فى هذا المجال.

كما ضمت الدفعة الفنانين رمزى فيليب.. ومحمد على الطوخى... وأمين صبح أحد خبراء فن «الإفريسك» الذى درسه فى إيطاليا وجاء ليعلمه لطلبة الفنون الجميلة بالقاهرة ثم بالإسكندرية.

**رمسيس يونان**

ولد عام 1913، ثم توفى فى 24 ديسمبر 1966.

تمرد على أساتذة مدرسة الفنون الجميلة التى التحق بها عام 1929.. (تركها عام 1923 قبل أن يحصل على شهادته... مثل أقرانه. ولكن الظروف ردته إلى أن يدرس التربية الفنية على يد حبيب جورجى.. ليحصل على «الشهادة الأهلية» وتعرف من خلاله على «جماعة الدعاية الفنية»... ليصدر رمسيس يونان ضمن مطبوعاتها عام 1938 .. كراسة «غاية الرسام العصرى» الذى وصفه حبيب جورجى فى مقدمته أنه عرض موجز ممتع لطائفة من أحدث الآراء وأجرؤها فى الفن.

1934 ـ اشتغل بتدريس الرسم فى مدارس طنطا.. وبورسعيد .. والزقازيق الثانوية حتى عام 1941.

1942 ـ رأس تحرير «المجلة الجديدة» بعد الأستاذ سلامة موسى إلى أن صادرتها الحكومة عام 1944.

1947 ـ قرر مغادرة مصر.. واستقر فى باريس.. متفرغا للفن والعمل سكرتير تحرير القسم العربى فى الإذاعة الفرنسية.

1956 ـ عاد إلى الوطن .. بعد العدوان الثلاثى .. ورفضه إذاعة بيانات ضد مصر.

1960 ـ كان من طليعة الفنانين الحاصلين على منحة التفرغ الفنى فى عهد ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق.

ولإجادة اللغة الفرنسية ترجم العديد من الكتب الأدبية الفرنسية من بينها «كاليجولا» لألبير كامو... وجزءاً كبيراً من «فصل فى الجحيم» لرامبو الشاعر الفرنسى، غير كتاباته النقدية العديدة التى جمعت أغلبها فى كتاب «دراسات فى الفن».

وقد أسس عام 1940 مع جورج حنين جماعة «الفن والحرية» التي قادت الحركة الثورية في الفن وقامت بعرض أعمالهم عام 1941 في عمارة الإيموبيليا بوسط القاهرة... وعام 1942 بفندق الكونتيننتال .. وعام 1945 في دار الفن بمدرسة الليسيه الفرنسية يقول بدر الدين أبوغازي في كتابه عن رمسيس يونان: يخيل إلى أن رمسيس فرج في لوحاته عناصر النفس الثلاثية كما تبينها فرويد «الغريزة.. العقل... الضمير» عبر عنها في إنتاجه القديم تعبيرا تشخيصيا.. ثم عاد فادمجها في لوحات عالمه المطلق المجرد دون تجسيد أو تشخيص.. ولكنها تحمل غموض الغريزة ومساربها،، ووضوح العقل ومنطقه... وصفاء الضمير وتطلعه».

**دفعة عام 1934**

**صلاح الدين طاهر**

ولد في 12 مايو 1911 بالقاهرة وتوفى في 12 مايو 2007.

1934 ـ عمل مدرسا للرسم بمدرسة المنيا ومدرسة العباسية بالإسكندرية ومدرسة فاروق الأول القاهرة حتى عام 1941.

1943 ـ عمل مدرسا في مديرية الفنون الجميلة ـ القاهرة... ثم أستاذا مشرفا على مرسم الأقصر حتى عام 1953.

1954 ـ عين مديرا لمتحف الفن الحديث بالقاهرة.

1961 ـ عين مديرا لإدارة الفنون الجميلة (قطاع الفنون التشكيلية الآن)

1962 ـ عين مديرا لدار الأوبرا المصرية القديمة واستمر في هذا أربع سنوات

1974 ـ نال جائزة الدولة التقديرية في الفنون.

1984 ـ اختير رئيساً لجمعية محبي الفنون الجميلة واستمر فيها حتى وفاته.

1999 ـ نال جائزة مبارك الكبرى في الفنون.. ويعتبر أول فنان مصري يحصل عليها.

بدأ صلاح طاهر حياته الفنية متبعا الأسلوب الأكاديمي الواقعي.. وقد خرج من هذا الأسلوب بإطلاق سراح ألوانه.. لتصير أكثر نضارة وحيوية... بالإضافة إلى تحقيقه الفروق الجوهرية بين الجسد الإنساني وملامس الأشياء المختلفة هذه المرحلة التي يطلق عليها المدرسة الطبيعية إلى حد ما.

واستمر الفنان في خطه الطبيعي .. إلى أن أصبح مشرفا على المرسم إحدى عشر عاما متنقلا بين الأقصر والقاهرة الفاطمية... حيث ازدادت ألوانه نصاعة وبهجة من رؤية الطبيعة الصافية... أثناء بزوغ الشمس وغروبها.. في خلاء البر الغربي للأقصر بين وادي الملوك. والآثار الفرعونية. وعندما يأتي للقاهرة صيفا.. ينفتح المرسم وفنانوه على المساجد والعمارة الإسلامية التليدة .. مما ترك في نفس الفنان طاهر انطباعات بصرية مصرية أصيلة... وهكذا ظهرت تحويرات في إبداعاته ..وتمرده على الواقعية والطبيعية.. لأقول في كتابي «الصعود إلى المجهول» عن صلاح طاهر أثناء صيف 1956 ذهب إلى الولايات المتحدة ليعرض لوحاته في ثلاث ولايات... حيث لقى الفنان الأمريكي الشهير «جاكسون بولو» حتفه في الوقت نفسه في حادثة... ويشاهد مدى اهتمام الكتاب والمثقفين والفنانين والإعلام بهذا الفنان التجريدي الطليعي.

ويعود صلاح طاهر إلى القاهرة.. ولازالت صدمة الفن التجريدي. وانتشاره العارم تعتريه .. فعكف أول الأمر يشن عليه هجوما عنيفا .. إلا أنه في قرارة نفسه يعيد تفكيره وحساباته .. لتجده فجأة يميل للتجريد الفني... ولم يكن هذا التحول في رأيي مفاجئا بل كان تراكما بطيئا من الإدراك والوعي وسعيه في تخطي حدود الإقليمية.. ليترك العنان لانفعالاته الإنسانية تنطلق مطبوعة في لوحاته .

ومن بين دفعة عام 1934 .. كان نسيم البربري... محمد سليم شوقي... عبد الحليم محمد جمعه... محمد محي الدين محمد... أحمد محمد عبد الفتاح... محمد سعيد البغدادي .. صبحي صالح... عاطف طليب... أحمد سليم... محمد يوسف عوض الله .. وبشارة فرج سعد الذين اختاروا مهنة التدريس ليصلوا إلى أعلى المراكز في وزارة المعارف... ولكن البعض كان يمارس فن التصوير من حين لآخر.. ونرى الفنان بشارة فرج (1910 - 1985) يداوم على الإبداع ليترك لنا حصيلة ضخمة من اللوحات التعبيرية والانطباعية وعلى وجه الخصوص «الطبيعة الصامتة».. ليقام له معرض استيعادي في مجمع الفنون بالزمالك.

أما الفنان محمد سليم شوقي فيختار العمل بالمتحف الزراعي مع صديقه على الديب دفعة عام 1935.

ضمت الدفعة في قسم التصوير ستة طلاب... وهيب صديق... ادوارد عبد الله... أنور وهبه... إمام حسين

درويش.. . وانطون سليم رائد فن الرسوم المتحركة فى مصر عام 1937 .ورشاد منسى الذى امتهن فن الرسم الصحفى والإعلان فى جريدة الأهرام..

وفى العام نفسه تخرجت أول دفعة فى قسم الفنون الزخرفية والذى كان يشرف عليه الفنان الفرنسى موريس بواريه.. ضمت ثلاثة طلاب .. كان لهم دور هام فى تأكيد دور القسم فى تعليم الفنون الزخرفية فى مجال تصميمات العمارة الداخلية والديكورات الخارجية والمسرحية والسينمائية، بالإضافة إلى الجهد الملموس فى اللوحات التعبيرية وفنون الكتاب والصحافة والاعلام... وكان مفيداً جيداً أن استمر مدة طويلة فى رئاسة القسم.

**أسعد عبد الله مظهر**

المولود عام 1911... والمتوفى عام 1985 بالقاهرة

1936 ـ عمل بتدريس الرسم بمدارس طنطا والقاهرة فى بداية حياته.

1944 ـ عين فى هيئة تدريس قسم الفنون الزخرفية فى مدرسة الفنون الجميلة العليا القاهرة .

1958 ـ انتقل للتدريس فى كلية الفنون الجميلة الاسكندرية، ثم عين رئيسا لقسم الفنون الزخرفية (الديكور).

وقد اهتم مظهر بإبداع لوحات معبرة عن موضوعات البيئة الشعبية. والتى أنجزها بأسلوب زخرفى.. كما عمل فى مجال اللوحات الخشبية الملونة بألوان طبيعية مسطحة... والمكسوة بطبقة لامعة بطريقة الماركتريه، بالإضافة إلى مسام أنواع الأخشاب المختلفة وتجزيعاته الطبيعية.

**أما عبد السلام الشريف.**

المولد فى 2 مايو 1910 بمدينة المنيا وتوفى فى القاهرة عام 1996.

1933 ـ استهوته فنون السينما ليصمم ديكورات فيلم «تيتاوونج» للراقصة أمنية محمدعلى على سطح منزلها... وقام بتمثيل أحد أدوار الفيلم

1934 ـ أنشأ وزميل الدراسة رشاد منسى قسما لتصميم الإعلان بجريدة الأهرام وهما مازالا طالبين.

1939 ـ عين بمصلحة المساحة لتصميم البنكنوت وطوابع البريد

1942 ـ عين رئيسا للقسم الفنى بالمعهد الفرنسى للآثار الشرقية لتسجيل الحفائر فى معبد الكرنك وسقارة.

1944 ـ عين فى هيئة تدريس مدرسة الفنون الجميلة العليا ـ قسم الفنون الزخرفية مع استمرار ارتباطه بالإخراج الصحفى وتصميم الكتاب.

1952 ـ اعتمد عليه رجال الثورة... فى كل ما يتعلق بالإبداع الفنى.

وشارك فى تأسيس العديد من الصحف والمجلات العربية من بينها .. جريدة الجمهورية .والمساء.. والشعب

1970 ـ أسند إليه وزير الثقافة د. ثروت عكاشة إنشاء المعهد العالى للنقد والتذوق الفنى.. وعين أول عميد له.

وقد عرضت لوحاته التصويرية فى المعارض المنجزة بأسلوب فنى له شخصية مستقلة متطورة من استيعابه للفن المصرى القديم، واستلهام الحياة المصرية والحرف الشعبية بأسلوبه المفضل بخامة القماش الملون المرتبط بصناعية الخيامية حتى يأخذ الروح المصرية الأصيلة ذات القيمة الجمالية العالية.

وتخرج فى مدرسة الفنون الجميلة العليا نخبة متميزة شاركت بصورة فعالة فى إثراء الإخراج الصحفى وتصميم الكتاب، اذكر منهم حسن فؤاد .. عبد الغنى أبو العنين... عبد الحليم منصور.. عبد المنعم القصاص.. وحسن عثمان.

**دفعة عام 1936**

وكانت هذه الدفعة كسابقتها.. اختار أغلب المتخرجين فى قسم التصوير العمل فى تدريس الرسم والتربية الفنية مثل يوسف محمد الرساوى، جودة عبد الرحمن الشموتى، نسيم جرجس، صبحى توفيق، يواقيم عبد المسيح ورضوان إبراهيم.. إلا أن طلبة قسم الفنون الزخرفية قد ظهر من بينهم فنانون مصورون، شاركوا فى أغلب المعارض العامة والخاصة بالرغم من أن أغلبهم قام بالتدريس فى المدارس العامة... وهنا أخص بالذكر بعضاً منهم.

**أبو صالح الألفى**

ولد عام 1915 بالشرقية

عين بالتدريس فى وزارة المعارف بعد حصوله على الشهادة الأهلية لتعليم التربية الفنية .

1945 ـ انتخب كأول رئيس لجمعية خريجى الفنون الجميلة.

لوحاته فى فن التصوير موجودة بالمتاحف والسفارات المصرية بالخارج كما أن له ثمانية مؤلفات عن الفنون

الإسلامية... والتذوق الفنى.. والتراث المصرى.

1947 ـ حصل على دبلوم فى الآثار الإسلامية من جامعة القاهرة.

1950 ـ قام بتدريس مادة تاريخ الفن المصرى والإسلامى بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة والإسكندرية.

1955 ـ حصل على شهادة فى التربية الفنية من المجلس البريطانى بلندن.

1970 ـ عين فى منصب وكيل أول بوزارة التربية والتعليم حتى سن التقاعد.

**أنريكو برنداني**

بعد تخرجه فى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة.. سافر إلى إيطاليا لاستكمال دراسته الفنية.. حيث درس فن التصوير والجرافيك ..والترميم... وعاد بعد الحرب العالمية الثانية إلى الإسكندرية..ليعمل فى تصميم الديكور والأعمال الفنية الأخرى.

كما كان يبدع لوحات فنية عديدة... نشاهد بعضاً منها فى متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية.

تمتاز أعماله برشاقة ورهافة الخطوط المحيطة المعبرة. وتميل نحو جانب أدبى مصبوغ بصبغة سوريالية... ولأن مفهومه لا ينتمى إلى فن التصوير الواقعى... نجده يلجأ إلى أسلبة صوره لكى تعطى أكبر تعبير عن نفسه.. وقد سافر إلى فرنسا ثم استوطن فى الولايات المتحدة حتى وفاته.

كما حاول الفنان محمد لبيب أستاذ التصميم بقسم الفنون الزخرفية فى مدرسة الفنون الجميلة إبداع لوحات تشوبها الخطوط الزخرفية ومساحات الألوان البهيجة .. انحاز زميله زكريا اسحق فى تشكيل لوحات بالنحاس المطروق تتميز بخطوط مصرية رشيقة بالرغم من انشغاله فى الوظائف العليا بوزارة المعارف والتربية الفنية .. وهكذا كان أيضا الفنان محمد محمود الجنايني.. الذى شارك فى الكثير من المعارض العامة والخاصة.

**دفعة عام 1937**

**حسنى البنانى**

ولد فى 17 يناير 1912 بالقاهرة وتوفى عام 1989.

1937 ـ حصل على الشهادة الأهلية لتدريس الرسم.

1940 ـ حصل على دبلوم الفنون الجميلة بروما.

1951 ـ عمل بالتدريس فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة حتى أصبح رئيسا لقسم التصوير

قام البنانى بتصميم وتنفيذ لوحات التصوير الجدارى (الافرسك) فى محطة سكة حديد بورسعيد ومبنى مجمع المحاكم بالقاهرة... ومبنى سنترال الأوبرا القاهرة

يتبع أسلوبه الفنى المدرسة الانطباعية.. التى تتميز بأضواء مصر الساطعة وقوة الملاحظة فى تسجيل واستخلاص واقع البيئة المصرية... كما تفوق على أقرانه بسرعته الفائقة فى إنجاز لوحاته الزيتية باستخدامه سطوح متباينة الألوان... فى طبقات سميكة لاستخدامه السكينة فى أغلب الأحيان بدل الفرشاة

وكان من بين رفاقه فى الدراسة بقسم التصوير محمد الحفيظ الجارم (1906 - 1982) الذى اشتغل فى التدريس بوزارة المعارف وقد أنجز لوحات قليلة لم تحقق له الوجود الفنى الذى يستحقه.. وهو حداثى بطبعه.. إذ كان يخلط عجائن الألوان ببعضها، وكأنها نحت بارز.. وبرغم ذلك كان قادرا على السيطرة على المنظر الريفى والبحرى الذى يجيدهما..

كما تخرج من الدفعة نفسها قسم التصوير.. محمد ضياء الدين... وهبة تادرس نوار... فريد مجلى جرجس... اسماعيل على... وتألق الفنان عبد الله محمد جوهر من قسم الحفر.

**عبد الله محمد جوهر**

ولد فى 9 نوفمبر 1916 بحى الدرب الأحمر بالقاهرة.

وتخرج فى أول دفعة لقسم الحفر.

1940 ـ حصل على شهادة التخرج من المعهد العالى للتربية الفنية.

1941 ـ عين مدرسا بالتعليم العام بطنطا ثم الاسماعيلية.

1945 ـ عين فى هيئة تدريس مدرسة الفنون الجميلة العليا قسم الحفر.

1948 ـ أرسل فى بعثة دراسية إلى إيطاليا لتعلم أصول التقنيات اليدوية فى فن الحفر بمدرسة «أوربينو Urbino ».

1957 ـ شارك فى تأسيس كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.

وعاد إلى كلية القاهرة ليعملا فى هيئة التدريس .. وبعدها رأس قسم الحفر ثم عمل وكيلا للكلية لمدة 4 سنوات وبعدها عميدا لمدة خمس سنوات من 1972 - 1979 ويشمل إنتاجه الفنى فى الحفر على خامات مختلفة

بالإضافة إلى تصويره بالألوان الزيتية والمائية والباستيل.. اتجه أول الأمر إلى الأسلوب الانطباعي .. إلا أنه في مرحلته الثانية حقق طفرة تعبيرية على نحو رمزي.. تناول فيها موضوعات تتصل بمآسي إنسانية تحت أسماء.. «التطلع إلى الحرية».. «أم فلسطينية» .. نظرة إلى الوطن السليب، مما يؤكد أن مأساة الشعب الفلسطيني.: قد فرضت شاغلا فكريا وإنسانيا عند الفنان.

**دفعة عام 1938**

فقد ضمت ثلاثة فقط في قسم التصوير صلاح الدين يوسف كامل... ابن الفنان الكبير يوسف كامل... والمولود في 23 أغسطس 1917... وأرسل في بعثة إلى إيطاليا عام تخرجه لاستكمال دراسته هناك... وبعد عودته عام 1940 عين للتدريس في مدرسة الفنون الجميلة العليا قسم التصوير .. وفي عام 1947 انتدب للعمل في الأكاديمية المصرية في روما ومكث هناك حتى عام 1979.. وأسلوبه الفني متأثر بأسلوب والده الانطباعي.

واشتغل ڤيكتور كامل ذهني بالتدريس في المدارس العامة من بينها مدرسة بنبقادن الابتدائية .. حينما كنت طالبا.. وأحد أعضاء جماعة الرسم بها وكان ضمن جماعة الفن والحياة التي أسسها حامد سعيد... كأحد مريديه والثالث كان إبراهيم مصطفى الشاذلي الذي درس الفن في معهد العلمين بالإسكندرية وكان في قسم النحت المثال محمد جمال الدين السجيني ..المتخرج في نفس الدفعة محمد **جمال الدين السجيني.**

ولد في شهر يناير 1917 بالقاهرة.. وتوفي في 16 نوفمبر 1977 في برشلونة أسبانيا خلال إقامته معرضه الاستيعادي في 6 أكتوبر 1977 هناك.

1938 ـ عين في هيئة تدريس قسم النحت مدرسة الفنون الجميلة ـ القاهرة

سافر في بعثة دراسية إلى فرنسا ثم سافر إلى ايطاليا ليحصل على دبلوم فن النحت من أكاديمية الفنون الجميلة بروما عام 1950.

1950 ـ عاد إلى القاهرة لتدريس فن النحت بكلية الفنون الجميلة القاهرة

1957 ـ انتقل للتدريس في كلية الفنون الجميلة بالأسكندرية كأحد مؤسسيها.

1964 ـ شغل منصب رئيس قسم النحت .. في كلية الفنون الجميلة ـ القاهرة

بالإضافة إلى تميزه في فن النحت... والميدالية .. والنحاس المطروق .. وتصميم العملات المصرية... برع في فن التصوير مسجلا الموضوعات الشعبية المتأصلة جذورها في نفسه ومشاعره.

**دفعة عام 1939**

لم يتخرج في قسم التصوير سوى ثلاثة اشتغل بالتدريس أحمد محمود الباهي ومحمد عبد المنعم مطاوع.. أما أحمد عبد الرازق عمر فعمل في الشئون الفنية بمصلحة المساحة وتعد هذه الدفعة أصغر دفعة بعدما صارت مدرسة الفنون الجميلة العليا، حيث تخرج أربعة طلبة ثلاثة دفعة عام 1940 من قسم التصوير، والطالب جيد جرجس من قسم الفنون الزخرفية، تخرج من قسم التصوير اثنان فقط هما أحمد رضا فخري الذي عمل في شركة الحرير بحلوان .. وحسين حلمي الذي اختار تدريس الرسم في المدارس العامة .

**دفعة عام 1941**

**كامل مصطفى محمد**

ولد في 26 مايو 1917.. ثم توفي في 31 يناير 1982.

1946 ـ منح بعثة دراسية إلى إيطاليا .. للإلتحاق بأكاديمية الفنون الجميلة بروما درس فن التصوير الزخرفي بجانب دراسته الأساسية على يد الفنان «فرتشو فرانس» بالإضافة إلى حصوله على دبلوم ترميم اللوحات الزيتية.

1950 ـ عين في هيئة تدريس قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة ـ القاهرة.

1957 ـ انتقل للتدريس في قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة ـ كأحد مؤسسيها. ثم شغل منصب رئيس قسم التصوير.

1969 ـ عين عميدا لكلية الإسكندرية حتى عام 1977.

وقد ترسخ أسلوب الفنان كامل مصطفى في أواخر خمسينيات القرن العشرين ذي الخلفية الانطباعية شديدة الحساسية في لمساته.. الأكثر تحديدا في رسم تفاصيله... والمائل إلى استخدام مساحات لونية موحدة... مع رصانة في التكوين.. باختصار كان فنانا ذا «باليت» انطباعي بألوان بهيجة.. مع ميل إلى رسم التفاصيل التي تكشف عن فنان متمكن.

وهنا أتذكر عندما كان مشرفا على الرحلة السنوية لزيارة الأقصر وأسوان لطلبة السنة النهائية في كلية الفنون الجميلة عام 1955 .. أخرج من جعبته لوحة صغيرة

مساحتها تقارب الكف ونحن على ضفاف نهر النيل العظيم .. قام برسم منظر طبيعي بالألوان الزيتية في حوالي عشر دقائق - يعد من أبرع مشاهدته للفنان.

وكان زملاؤه في قسم التصوير ثلاثة. اختار حسن زكي العمل في مصلحة الآثار، أما مضحي مجلي... وشكرى داود فقد عينا في وزارة المعارف لتدريس الرسم في المدارس العامة

**دفعة عام 1942**

تضمنت دفعة قسم التصوير فايز توفيق مسيحة... بديع سويرس جرجس... منير مرقص برسوم الذى كان نشطا في جمعية خريجي الفنون الجميلة... وكان ينجز تصاويرة الزيتية من حين إلى آخر.. وموريس يوسف دميان .. الذى قضى سنين طويلة.. في المعتقل لميوله اليسارية.. ولكنه كان يبدع أعمالا رائعة في الرسم الإيضاحي للصحف والمجلات مثل الجمهورية.. ومجلة الطليعة.

أما الفنان رشدى إسكندر جرجس فكان بجوار عمله كمدرس رسم في مدارس الاقباط الكبرى كان يزاول عمله النقدى في الجرائد والمجلات المصرية... كان آخرها في جريدة الشعب بالإضافة إلى إنجازه الكثير من اللوحات الزيتية... واشتراكه الفعال في تأسيس الجمعية الأهلية للفنون الجميلة هو وصديقه محمد حماد عام 1956 .. ومن أغراضها تشجيع وتنمية الفنون بجميع فروعها والدفاع عن حقوق ومصالح الفنانين .وتولى رئاستها بعد د. لبيب باجور .. وسيف وانلي..كما شارك في إصدار كتاب «50 سنة من الفن عام 1962 هو وصديقه المعمارى والناقد كمال الملاخ.. والذى يعتبر من أهم الكتب الوثائقية وقد تولى الناقد صبحى الشارونى بإصداره مرة أخرى بعد هجرة رشدى اسكندر إلى الولايات المتحدة تحت اسم «80 سنة من الفن».

ومن بين الدفعة ولكن من قسم الفنون الزخرفية كان.

**محمد عزيز مصطفى**

المولود في 17 يونيو 1915.

1942 - أوفد في بعثة داخلية بمرسم الأقصر، واستمر فيها سنتين.

1944 - عين كأستاذ مساعد للدراسات الخاصة في الثقافة الفنية.

1948 - أوفد في بعثة فنية لدراسة الفنون بانجلترا.

1952 - عين أستاذا بقسم الحفر ثم أصبح رئيسا للقسم حتى سن التقاعد

وتركزت أعماله الفنية في إبداع المناظر الخلوية من الطبيعة المصرية والمناطق الأثرية.

أما محمد فتحى البكري .. الذى كان أمينا لمتحف التعليم بالقاهرة فكان له نشاطات متعددة من بينها مشاركته في جماعة الفن والحياة التي أسسها حامد سعيد أمين عام أتليه القاهرة... كان يعرض لوحاته الفنية تباعا ... كما ابتكر نوعا من الفن التجريدى.. أطلق عليه «الفن الذرى» لم يدم طويلا

**ومحمد أبو خليل لطفى**

ولد في 10 أغسطس 1920 بحى القلعة... ولد في 31 ديسمبر 1993.

1932 - التقى بأستاذ التربية الفنية يوسف العفيفى الذى كان له تأثير كبير عليه.

1944 - حصل على دبلوم معهد التربية الفنية.

1944- عين مدرسا للتربية الفنية بمدرسة الأورمان النموذجية.

1946 - أرسل في بعثة إلى الولايات المتحدة ودرس هناك لمدة سبع سنوات .

1949 - حصل على درجة الماجستير في التربية الفنية من جامعة أوهايو.

1950 - التحق بجامعة نيويورك لدراسة تاريخ الفن حتى 1953 .. وتعد هذه الفترة من أخصب فترات حياته الفنية .. لأن نيويورك في تلك الفترة كانت متزعمة للفن الحديث وعلى وجه الخصوص الفن التعبيرى التجريدى... بزعامة جاكسون بولوك وهنا أتذكر في حديث مع الفنان أبو خليل لطفى... بأنه زار مرسم بولوك وتحدث معه عن تلك الفترة وإنجازات بولوك المنتشرة في أنحاء العالم .

1954 - عين مدرسا للفنون بالمعهد العالى للتربية الفنية.

1963 - عين أستاذا مساعدا في المعهد العالى للفنون المسرحية - أكاديمية الفنون.

**طه إبراهيم العدوى... الشهير «بزهدى»**

ولد في 7 يونيو 1917 بمنيا القمح محافظة الشرقية.. ثم توفى في 20 يوليو 1994 بالقاهرة قبل التحاقه في مدرسة الفنون الجميلة العليا عام 1937 .. كان يصنع تماثيل من الخشب يبيعها في القاهرة... وقد نصحه الفنان

عبد السلام الشريف... بالالتحاق فى مدرسة الفنون الجميلة.

1942 ـ حصل على بعثة مرسم الأقصر... واستمر فيها حتى عام 1944.

1948 ـ أقام أول معرض شخصى.. فى نقابة الصحفيين.

يعد الفنان زهدى ثانى فنان كاريكاتير مصرى بعد الفنان رخا... ولا يمكننا أن ننسب زهدى إلى مدرسة كاريكاتورية بذاتها... لأنه لم يأخذ عن أحد .. ولا يمكن أن نعتبره هو نفسه مدرسة فنية... لأن أحدا لم يجرؤ على تقليده.

وكان التحاقه بمدرسة الفنون الجميلة عام 1938.. ودراسته لفن النحت نقطة تحول فى حياته... لتصير التماثيل التى ينحتها بعد ذلك بوعى وعلم... وبعضها لها أصحاب كتمثال جمال عبد الناصر ـ وروزاليوسف ـ وزكريا أحمد..

وشجعه أساتذته على أن يرسم ويصور... فانطلق يصوغ تماثيله بخامات جديدة اسمها... الورق... الحبر... والفحم ..والألوان... ويبدع لوحات يقرأها الشعب فى الصحف والجرائد.

وقد لعبت الصدفة دوراً كبيراً فى حياته، فقد سافر «جوان سانتوس» رسام كاريكاتير مجلة الهلال.. ورشحه وكيل مدرسة الفنون الجميلة للعمل مكانه... وهكذا تحول زهدى من نحت التماثيل.. وتلوين اللوحات... إلى رسم الكاريكاتير بانتظام وهو لايزال طالبا لم يتخرج بعد... وبجوار رسمه بالهلال نشرت أعماله فى الصحف والمجلات المختلفة منها الأساس .. الأسبوع .. الوفد المصرى.. صوت الأمة... الكتلة... الدستور... السياسة .. نداء الوطن... نداء الحرية... الزمان .. الجمهور المصرى.. الكاتب الملايين .. كاريكاتير.. ثم روزاليوسف وصباح الخير... كما كان له تجارب عديدة فى الرسوم الإيضاحية والأطفال والرسوم المتحركة.. الذى يعد أحد روادها فى مصر «من بينها .. تتر .. فيلم «صغيرة على الحب» وأربعة أفلام عن «قصص القرآن الكريم... للأطفال».

نستخلص من كل ذلك... فى أن رسومه وإبداعاته لها خصوصية شديدة... وإصرار على الاهتمام بالتفاصيل التى تقترب من الواقعية التسجيلية.. وذلك لإيمانه الشديد بالحقيقة ..والواقع.

ثم أستاذا للتكوين وأسس التصميم وذلك لغزارة إنتاجه فى فن التصوير .

1971 ـ سافر إلى الكويت ليعمل أستاذا للفن المعلمين حتى عام 1981.

لقد تأثر الفنان بالمدرسة التعبيرية التجريدية المزدهرة فى نيويورك.. أيام دراسته هناك.. ولوحاته أشبه بأشكال السحب ذات الملامس الخشنة فهو يعتمد على المسح والكشط والتبقع بأصابعه أو بأى وسيط آخر.. بهدف إبداع أعمال متماسكة متكاملة من الناحية الجمالية... المتوافقة مع الناحية الانفعالية فى الوقت نفسه.. وبسبب حساسيته وشعوره بالدراما والحركة.. جاءت أعماله تنبض بالحيوية... والغموض .. لاهتمامه بالتجريب المستمر .. عن طريق الارتجال والعفوية... لانفعالاته على سطح لوحاته.

**عبد العزيز خالد درويش**

ولد فى 28 يونيو 1918 ببنى سويف .. ثم توفى بالقاهرة فى 16 يوليو 1981...

1952 ـ حصل على أستاذية فن التصوير من أكاديمية سان فرناندو مدريد إسبانيا.

1969 ـ شغل وظيفة رئيس قسم التصوير ثم وكيلا لكلية الفنون الجميلة القاهرة عام 1973 .

1976 ـ انتدب للعمل فى اليمن الجنوبى لإنشاء جيل من الفنانين تقوم على أكتافهم مدرسة الفنون الجميلة بعدن.

وقام بإبداع لوحات جدارية «إفرسك» بمجمع المحاكم بالقاهرة... وبمحطة سكك الحديد ببورسعيد.. ولوحة بمؤسسة المواد الغذائية.

كان الفنان المصور عبد العزيز درويش بجانب إنتاجه الغزير أستاذا ومعلما ترك أثرا كبيرا وواضحا فى نشأة أجيال من الفنانين ممن تتلمذوا على يديه.. والذى دفع بهم كل فى اتجاهه .. فلم يكن متعصبا لاتجاه أو مدرسة فنية بعينها.

وهنا أتذكر عندما كنت رئيسا لجمعية خريجى كلية الفنون الجميلة شاركت مع المركز القومى للفنون والآداب (قطاع الفنون التشكيلية حاليا) برئاسة الدكتور مصطفى عبد المعطى فى إقامة معرض شامل للفنان درويش فى قاعة السلام عام 1982 .. وكتبت كلمة باسم الجمعية فى كتالوج المعرض قلت فيها: «كان هذا آخر لقاء لى بالفنان الراحل... عاشق الطبيعة.. كان كالفراشة يجوب المزارع والحقول

فى أطراف ضاحية المرج... لعله يجد غايته... بعين مصور لماح... يقف عند مكان بعينه.. . يضع أوراقه ولوحاته وأدواته الفنية... يستوحى.. ويتغنى بالطبيعة... يتنقل من مكان إلى آخر .. حتى يأتى الليل ويرخى سدوله».

كما قال الفنان حسين بيكار فى مقدمه الكتالوج.. إذا كان فى مطلع حياته الفنية قد تشرب «بالسيزانية» من أستاذه الأرمنى «كرابيد چيان» إلا أنه لم يخضع لأسرها تماما... وإنما جعلها منطلقا لأسلوب شخصى يتواءم مع طبيعته ومزاجه وفلسفته فى الحياة... فلازمته غنائية اللمسات «التأثيرية»... وصلابة وثقل البناء «السيزانى» دون التخلى عن أعماق البعد الثالث... أو الإخلال بمظهر الأشياء... أوالانزلاق فى مهاوى التهويل والمغالاة شكلا ولونا..

واختار رفاق دراسته فى مدرسة الفنون الجميلة العليا... أحمد محمد يوسف... صلاح توفيق ميخائيل... ونور الدين عابد تدريس التربية الفنية بالمدارس العامة

**دفعة عام 1944**

**محمد حامد عويس**

ولد فى 8 مارس 1919 بمحافظة بنى سويف.

1946 ـ تخرج فى معهد التربية العالى للمعلمين.

1947 ـ شارك فى تأسيس جماعة الفن المصرى الحديث.

1952 ـ انخرط بالجندية بعد قيام ثورة يوليو 52.. وأصبح ضابط احتياط.

1957 ـ كان من أول الفنانين الذين منحوا التفرغ الفنى من الدولة مع أحمد لطفى وجمال السجينى.

1957 ـ شارك فى تأسيس كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وتدرج فى هيئة التدريس إلى أن أصبح رئيسا لقسم التصوير عام 1975 ثم عميدا للكلية من 1977 حتى 1979.

1967 ـ سافر إلى أسبانيا للحصول على أستاذية فن التصوير من أكاديمية سان فرناندو بمدريد .

مال جائزة الدولة التقديرية للفنون.

نال جائزة مبارك الكبرى للفنون.

منذ أن خطا فى قريته الصغيرة بمحافظة بنى سويف.. وهو يشاهد الطبيعة والحقيقة والواقع... من حوله.. وأدرك ببصيرته فى مرحلة التكوين... الصور الجدارية الضخمة المرسومة للحجاج وهو صبى.. التى أبدعها الفنان الشعبى بفرشاته.. والمختزنة فى عقله الباطن.. تتفاعل مع وجدانه... وبعد أن شب الفتى والتحق بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة.. ظهرت على السطح تلك المشاهد الأسطورية.. وأخذ يتعامل معها بحرص شديد بعد إتقانه تقنيات وقواعد فن التصوير .. واكتشاف أسراره.

وقال عنه الناقد الأسبانى كارلوس إريان: أن اللحظات الدقيقة الحاسمة التى تمر بها مصر منذ يونيو 67... وجدت فى حامد عويس المثل الصادق للتعبير عنها... ويسعنا أن نقول أنه يقدم تصويرا وطنيا بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى.. وعلى أى الأحوال بأنه من خلال الأصالة القومية... يمكن فقط فى الظروف الحالية للتطور التاريخى التسامى الحقيقى... إلى المستوى الإنسانى العالمى... ومن هنا نجد... أن التصوير الذى ينبع من صميم العروبة والإسلام... والذى يقدمه لنا حامد عويس يمثل صوغا حيا لمشاكل تعانى منها البشرية جمعاء... ألقى عليها الضوء فى لحظة معينة... وفى مكان معين.

وخلاصة القول فهو تصوير عالمى على قدر عالمية مشاكل النمو والحق المشروع فى الدفاع عن النفس التى يواجهها شعبه.. شعب مصر».

**يوسف أحمد رأفت**

ولد فى 26 ديسمبر 1920.

عمل فى مجال تدريس التربية الفنية فى المدارس العامة إلى أن وصل إلى أعلى المناصب بوزارة التربية والتعليم منذ تخرجه حتى عام 1980.

1960 ـ حصل على منحة التفرغ الفنى من وزارة الثقافة حتى عام 1962.

يشارك منذ تخرجه فى المعارض العامة الداخلية والخارجية، وأقام عدة معارض شخصية .. تأثر بأستاذه أحمد صبرى رائد فن البورتريه فى مصر... وسار على منواله فى التأكيد على تحليل الشخصية بحثا عما يميزه من النواحى الفكرية والتشريحية... وقد انعكس هذا المفهوم التحليلى لفن البورتريه على إنتاجه عندما تحول إلى تصوير المناظر الطبيعية... حيث يتعايش الفنان مع المكان..ويقيم فيه إقامة كاملة... مؤديا العديد من الدراسات الخطية... والظلية واللونية ..مبينا طبيعة المكان... وشخصيته والبيئة المحيطة .. مما يجعل لكل منظر فردية خاصة... وشخصية مميزة.

وقد نحا يوسف رأفت بعد ذلك نحو الانطباعية التحليلية.. وتأثره بالأضواء المشعة فى سماء مصر... ما جعله يمزج الضوء فى بوتقته .. ليعيد شكل الطبيعة بدراسة تحليلية... مستخدما فيها الخطوط المتوازية والانحناءات المترددة وكأنه يعيد الطبيعة إلى أصولها القديمة منذ ملايين السنين على نحو ما.

**محمد كمال النحاس**

ولد عام 1920 وتوفى 1976

عمل فى إدارة الفنون الجميلة (قطاع الفنون التشكيلية حاليا)... قام بعرض أعماله فى المعارض العامة... يلتزم بالواقعية والطبيعة فى لوحاته ورسومه، فضلا عن حسه الانطباعى فى أدائه التقنى... وهو من الفنانين الماهرين فى التقاط ملامح الوجه الإنسانى «البورتريه».

**داود عزيز عبد الملك**

ولد عام 1922 .. بعد تخرجه فى الفنون الجميلة... التحق بمعهد التربية الفنية وفى عام 1946 قام بالتدريس فى المدارس العامة... ثم اشتغل فى الصحافة بالرسم والكتابات النقدية، كما أشرف من الناحية الفنية على مجلة المنار الثقافية وساهم بالكتابة فيها، أسس مع جمال السجينى جماعة صوت الفنان.

لقد دأب الفنان داود عزيز منذ تخرجه على الدراسة والبحث فى أمور الفن والثقافة.. والسياسة والفلسفة والاقتصاد أيضا.. لم يلهه شيطان الفن عن الكفاح الوطنى الذى استغرق كل حياته.

وقد اختار الفنان.. تصوير الوجوه «البورتريه» .. أثناء السنوات التى عاشها فى الصحراء بمعتقل الواحات... كأنه يسجل نماذج لفن «القصة القصيرة» وقد وفرت له الظروف معايشة أصحاب الوجوه... وبينهم أبطال ..ومفكرين ..وإناس بسطاء ولكنهم نماذج لرعيل من الضحايا والمضحكين.. حيث كان لا يوجد سوى القلم الرصاص وورق الكتابة... محددا ملامحهم بدقة عالية... مضيفا إليها انطباعه الخاص فى تحليل شخوصهم..

وبالصدفة شاهدت معرضين خاصين له أولهم فى المركز الثقافى السوفيتى بالإسكندرية فى يونيو 1969.. والذى قال عادل قريانوف مدير المركز ... «إننا نرى الفنان يتنازل صوره بأساليب مختلفة... إلا أن هناك خطا يربط كل الأعمال، ألا وهو محاولة الدخول فى أعماق الانسان الذى أمامه».

والمعرض الثانى الخاص أقيم فى قاعة اتلييه القاهرة فى فبراير 1996 حيث المسافة بينهما تقارب 27 عاما قضى فترة منهما فى استراليا يعرض أعماله ويعيش بين أسرته وقد عبر فى هذا المعرض عن معرفته الوثيقة .. بأن فقدان الحرية له تأثيره بالغ على إبداعاته ومصيره .وأن الحرية فى معناها المركب نقيض للإحساس بالحرمان والقهر... بمعنى أنه لا مناص من الدفاع عن الحرية بمواجهة عناصر الاضطهاد.. هذه أطروحة الفنان الرئيسية.

وكان مع هذه المجموعة المتميزة فى الدراسة.. ادوارد مهنى يوسف الذى اختار العمل فى إدارة الوسائل البصرية والسمعية بوزارة المعارف العمومية... أما محمد نبيه عثمان خريج قسم الفنون الزخرفية الذى التحق مع رفاقه بمعهد التربية الفنية لمدة سنتين حتى يجيز له التدريس فى المدارس الحكومية.. ولكنه لم يترك فن التصوير .. ويشارك فى جماعة الفن الحديث التى شكلت عام 1946.. ومع إنجازه للوحات عديدة... كان مقتنعا بانشغاله بما هو أهم من المعارض بتربية أجيال من الطلبة وتنمية تذوقهم وحواسهم الفنية خلال المراحل التعليمية.. الذى كان يعتبره اسمى ما أنجزه فى حياته.

**دفعة عام 1945**

**عباس شهدى**

ولد فى 11 يوليو 1918 بحى الدرب الأحمر - القاهرة وتوفى عام 1998

1947 - اختير عضوا بمرسم الأقصر لدراسة الفن المصرى القديم تحت إشراف الفنان الأمريكى جوزيف ليندن سميث لمدة عامين.

1949 - كلف بالعمل فى منطقة سقارة الأثرية.

1950 - سافر فى بعثة دراسية لأسبانيا ليحصل على أستاذية التصوير من أكاديمية سان فرناندو بمدريد.

1953 - عين فى هيئة تدريس كلية الفنون الجميلة .. قسم التصوير.

1957 - كلف بالعمل أستاذا مشرفا على مرسم الأقصر.

1960 - أعير للعمل بكلية الفنون الجميلة بدمشق أثناء إنشائها.

1965 -- سافر فى منحة تدريبية إلى أسبانيا لمدة عام ونصف للاطلاع على أحدث الخامات وطرق استعمالها فى

التصوير الجدارى.

1970 - عين بدرجة أستاذ ورئيس لقسم التصوير.

1976 - عين وكيلا لكلية الفنون الجميلة - القاهرة.

1974 - حصل على الميدالية التقديرية فى الفنون التشكيلية فى أعياد 6 أكتوبر

1977 - عين عميدا لكلية الفنون الجميلة - القاهرة حتى تقاعده

1978 - انتخب نقيبا للفنانين التشكيليين بعد إنشائها مباشرة واستمر حتى عام 1982.

وقد اهتم برسم المناظر الطبيعية بأسلوب واقعى فيها بعض التحوير.

بدون مبالغة .كما كانت ألوانه ذات دسامة مع وضوحها واستقرارها العميق على سطح لوحاته.. دون تحيز لاتجاه أو مدرسة بعينها.

**محمد عز الدين حمودة**

ولد فى 23 نوفمبر 1919 بالقاهرة وتوفى فى 24 نوفمبر 1990.

1952 - حصل على أستاذية التصوير من أكاديمية سان فرناندو مدريد أسبانيا تدرج فى وظائف هيئة قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة القاهرة حتى أصبح رئيسا للقسم 1974 - 1976.

1957 - أوفد مبعوثا ممثلا للحكومة المصرية لحضور المؤتمر السادس للجمعية الدولية لناقد الفن التشكيلى (ايكا) فى ايطاليا.

1964 - عين مستشارا ثقافيا للسفارة المصرية فى المكسيك.

1969 - عين مستشارا ثقافيا للسفارة المصرية فى إسبانيا ومديراً عاما لمعهد الدراسات الإسلامية فى مدريد حتى عام 1972.

ساهم بالاشتراك فى الحركة الفنية المصرية منذ تخرجه، وحصل على عدة جوائز من مصر والخارج. ويعتبر من الفنانين الرواد لفن البورتريه فى مصر.

لم يقترب أحد مثلى أو يصادقه بالرغم من وجود أثنى عشر عاما بين عمره وعمرى.. أو بين تخرجه عام 1945 وتخرجى عام 1955 .. ولكن كان هناك نوع من الود والاحترام بيننا .. ونمت هذه الصلة .. التى لاتربطها أية مصلحة... نتيجة وجوده كرئيس لجمعية خريجى الفنون الجميلة ووجودى كأمين عام للجمعية فى أواخر خمسينيات وأوائل ستينيات القرن العشرين واستمرت تلك الصلة الحميمة إلى أن توفى عام 1990.

والمتأمل لأى صورة شخصية (بورتريه) أبدعها عز الدين حمودة .. يشعر بأن خلف العمل.. يقف فنان .. عميق التفكير والإيحاء .. مخلصا فى تادية وإنجاز العمل بدقة متناهية... بالإضافة إلى تركيزه الذهنى والوجدانى.. حتى يهتدى للشكل والتكوين والتصميم الملائم... الذى يقنعه شخصيا... وعلى الصورة التى يجب أن يظهر عليها النموذج الجليس..

ويقف عز الدين حمودة شامخا بين أقرانه بما يضيفه على كل صورة بورتريه من تفرد وتميز.. فلم يرسم صورة بورتريه نسائى.. تمثل الوجه فقط مظهر براعته فى تطابق الملامح والأسارير .. بين الأصل والصورة... بل يرسم موضوعا متكاملا .. ترتفع فيه قاماتهن بجلال وعظمة وكبرياء.

أما من ناحية تصويره للمناظر الطبيعية فكان يرسم المشهد الذى يستهويه ويفتنه بغض النظر عن الزمان والمكان لنراه يجمع بين المشهد التأثرى... والمشهد التأملى والتحوير فى الشكل بغض النظر عن قواعد المنظور الفنى.

وفى مرحلته التعبيرية التجريدية الأخيرة .. اكتشف ضالته... للتعبير عن نفسه... وما امتلكه من إحساسات انطباعية نسجتها الطبيعة فى ذاكرته ... حيث لعب فى تلك اللوحات التجريدية .. التعبير الخيالى الحر... واختراقه للمجهول.

وقد تزامل مع عباس شهدى، وعز الدين حمودة، الفنان رشيد وهبى السورى الأصل وابراهيم يوسف ابراهيم. ومصطفى مبروك دربالة، وچورچ ميخائيل، وممدوح حافظ الذين امتهنوا وظائف تدريس الرسم والتربية الفنية فى المدارس العامة.

**دفعة عام 1946**

وقد كانت أكبر دفعة تخرجت فى مدرسة الفنون الجميلة فى كل مراحلها السابقة .. وعلى وجه الخصوص فى قسم التصوير والأقسام الأخرى (الزخرفة والحفر والنحت)... وكان عددهم 26 خريج... من بينهم 14 من قسم التصوير هم: ابراهيم مسعودة... انطون حافظ شكور... چورچ عياد أبو السعد.. حنا صبرى بطرس... صبرى محمد عبد الغنى... عبد المنعم شحاته مطاوع... فتحى أحمد على بكير .. فريد نجيب چورچى.. مختار

محمد توفيق العطار ناظم صبحي الجعفرى ..(سورى الجنسية) .. نصير صادق شورى( سورى الجنسية)... السيد أحمد البدوى محمد محمود عبد الرحمن.. وجرجس بطرس.. وكان لبعضهم نشاط فني ملحوظ من بينهم ابراهيم مسعودة

ولد في عام 1925 بالقاهرة.. وتتلمذ على يد الفنان حسين يوسف أمين بمدرسة فاروق الأول الثانوية بالقاهرة... وقد لفت مسعودة الاهتمام لأول مرة في معرض جماعة «الفن والحرية» المقام عام 1944 .. وعام 1945.

شارك في جميع معارض جماعة «الفن المصرى المعاصر»... وفي معرض «فرنسا ـ مصر» ويعود أول معرض خاص له إلى عام 1951 .. كما اشترك في المعارض العامة في مصر حتى عام 1954 .. ليهاجر بعد ذلك إلى إيطاليا.

ويقول عنه الفنان الناقد ايميه آزار: عكف مسعودة على التصوير منذ عام 1942 وامتدت مرحلة الدراسة عنده( بعد تخرجه في مدرسة الفنون الجميلة العليا) إلى عام 1947 وهو تاريخ توقيعه على لوحاته «بحر التطهير» .. و«عذارى الشاطىء »... و«استقبال عذراء» وفي هذه اللوحات يبدو الخط بسيطا.. والاطار في انسجام مع الظلال التي يغلب عليها الأزرق والأخضر.

وتظل أعمال مسعودة مع ذلك متراوحة في الكتابة... وكثافتها ينقصها التماسك أحيانا.. فهي تثقل أو تتوه بينما كان بإمكانها.. بفضل أسلوب الاستطالة الذى يفرضه الفنان على أشكاله.. أن تجد اتزانا يعزز السمات.

**صبرى محمد عبد الغنى**

1949 ـ حصل على دبلوم معهد التربية للمعلمين قسم الرسم .. بعد تخرجه

1964 ـ حصل على دبلوم الدراسات العليا من أكاديمية الفنون بالمجر

1984 ـ حصل على دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة عين أستاذاً للتصوير وتدرج في هيئة التدريس حتي *أصبح عميدا لكلية التربية الفنية ،له بعض المؤلفات في* مجال الفن والتربية، وشارك في العديد من المعارض المحلية والدولية.

**مختار محمد توفيق العطار**

ولد في 3 سبتمبر 1922 في مدينة طهطا بصعيد مصر... وتوفى بالقاهرة.

1949 ـ حصل على دبلوم معهد التربية للمعلمين قسم الرسم.

1947 ـ بدأ بعد تخرجه مشاوره الصحفي بدار النداء رساما ومخرجا وكاتبا.

1961 ـ عمل بالتليفزيون المصرى في تحرير وإعداد البرامج للفنون التشكيلية.

1971 ـ تفرغ للنقد الفني في الصحف والمجلات المصرية.

1976 ـ أعير لدولة الكويت للإشراف الفني على الكتب المدرسية لمدة أربع سنوات .

1981 ـ أصبح الناقد الفني بمجلة المصور دار الهلال لمدة تزيد عن العشرة أعوام، له مؤلفات عديدة في النقد الفني بلغت اثنى عشر كتابا.

وقد برز في الدفعة نفسها .. من قسم الفنون الزخرفية الفنانون صلاح عبد الكريم.

ولد في 5 نوفمبر 1925 بمدينة الفيوم... وتوفى في 20 نوفمبر 1988 بالقاهرة

١٩٣٨ ـ التقى بالفنان حسين بيكار وتتلمذ على يديه لمدة عامين في مدرسة قنا.

١٩٤٨ـ عين في هيئة تدريس قسم الفنون الزخرفية بمدرسة الفنون الجميلة العليا

1953 ـ سافر إلى فرنسا بعد فوزه بجائزة اسماعيل لمدة خمس سنوات لدراسة في الديكور والمسرح والإعلان ـ ثم سافر إلى روما في نهاية عام 1955 وحصل على درجة الدكتوراه من المعهد التجريبي للسينما عام 1957، كما درس فن الخزف.

1958 ـ عاد إلى القاهرة ليدرس في كلية الفنون الجميلة القاهرة... ويساهم في إنشاء قسم الديكور بالمعهد العالي للسينما... والمعهد العالي للفنون المسرحية ويعمل بها كأستاذ غير متفرغ..

1959 ـ فاز بأعماله النحتية المشكلة من الحديد الخردة ففي بينالي الإسكندرية نال الجائزة الأولى في النحت عن تمثاله «الثور».. *وفي بينالي ساو باولو الخامس بالبرازيل* حصل على ميدالية الشرف الدولية عن تمثاله «السمكة».

1963ـ فاز بجائزة ميدالية الشرف الدولية في بينالي ساوباولو السابع بالبرازيل عن عمله النحتي « صيحة الوحش».

وقام بتصميم أعمال عديدة فى مجال الديكور والعمارة الداخلية... والفنون التعبيرية.

1978 ـ نال الشهادة التقديرية لجملة إنجازاته الفنية... وعين رئيسا لقسم الديكور «الفنون الزخرفية سابقا» فى كلية الفنون الجميلة القاهرة.

1982 ـ عين عميدا لكلية الفنون الجميلة .. وبعد عامين عين نائبا لرئيس جامعة حلوان.

1984 ـ انتخب نقيبا للفنانين التشكيليين

1986 ـ نال جائزة الدولة التقديرية للفنون

أما من ناحية فن التصوير فاز عام 1957 على جائزة «سان فيتو رومانو» الدولية التصوير بإيطاليا..كما فاز فى مسابقة جوجنهايم للتصوير بلوحته الزيتية «صراع الديكة» يعتبر الفنان القدير صلاح عبد الكريم فنانا شاملا نراه يجوب كل مجالات الفنون ويبرع فيها .. وكأنه درسها بذاتها.. وهذا ما يميزه عن أقرانه... وبقدر ما ناله من جوائز فإنه يختص فن التصوير بقربه الشديد لروحه... وهنا أبدع الكثير من اللوحات المتأثرة على نحو ما.. بتكعيبية الفنان بيكاسو.. ذات الأشكال المحورة.. بخطوط وألوان صريحة... يغلب عليها أضواء وشمس مصر الساطعة .. بالإضافة إلى تحليله للأشكال والموضوعات التى يتناولها وتلخيصها بأسلوب لا تفقد فيها أصولها الواقعية.

**فؤاد كامل عثمان**

ولد فى عام 1919 ببنى سويف.. وتوفى فى القاهرة عام 1973

فى المدرسة الإبتدائية أحب الرسم وفى السعيدية الثانوية اتخذ حبه للرسم طريقا جادا على يد أستاذه يوسف العفيفى (1905 ـ 1971).. العائد لتوه من بعثة فى إنجلترا... وفى عام 1937 وهو ما يزال طالبا بالثانوى كون مع زملائه «جماعة الشرقيين الجدد» التى كانت تهدف إلى محاولة إيجاد الشخصية المصرية فى الفن... وفى عام 1932 اشترك مع جماعة «الفن الحرية».. وبدأ عرض أعماله عام 1940 .. وهو طالب بمدرسة الفنون الجميلة العليا قسم الفنون الزخرفية... وشارك فى معارض... الفن المستقل بين 1940 و 1946.. كما شارك فى تحرير مجلة «التطور .. والمجلة الجديدة... وجانح الرمال.

1947 ـ عرضت لوحاته مع الفنانين السورياليين... فى معرضهم الدولى بباريس وكون فى نفس العام هو وكامل التلمسانى ورمسيس يونان جماعة «جانح الرمال» وأعلنوا .. أن الفنان حر... ولابد له من مزاولة هذه الحرية عن طريق فنه.

1956 ـ شارك فى معرض الفن المعاصر فى القاهرة والاسكندرية.

1959- وأقام مع رفاقه معرض «نحو المجهول» فى قاعة «كولتورا»بالقاهرة.. ونشروا أراءهم وأفكارهم فى كتيب «المجهول لايزال».

1960 ـ حصل على منحة التفرغ الفنى من وزارة الثقافة.

1961 ـ دعى إلى الولايات المتحدة لتدريس مناهج تاريخ الفن.

1967 ـ افتتح الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة معرضه المقام فى رواق الفن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة... وقد صاحب المعرض كتيب صغير تحت عنوان «اللامعنى خارجيا كما هو داخليا » قال فيه: على وحدى أن انطلق فى الظلام.. اتطلع إلى الأشكال التى تستيقظ على وحدة نفسية كونية جديدة... لا تحدها مقاييس العقل... وأطواق المنطق... تزاوج الطاقة والحركة باختلاجات المادة الصماء... التى تتلخص من الملاحظة الوصفية والمعرفة البصرية.

أجل إن صورى بعض ملامح تلك القبة اللازوردية التى تنتهى.. أو تلك الأرض السوداء التى تدور عليها الكائنات .. ولا تكف عن الدوران».

وفى رأيى أن مرحلته التعبيرية التجريدية.. التى بدأت تنمو داخله منذ خمسينيات القرن العشرين... إلى أن استقر فى تفرغه... استخدم فيها أسلوبا واحدا.. وإن اختلفت ألوانها .. فتفجيره لألوانه غير المستقرة حتى وفاته.. كأنها فى حركة دائبة على سطح لوحاته. تاركا لوحة الحامل.. ساكبا عجائن ألوانه على لوحاته المتراصة فوق أرضية مرسمه.. وبكل عفوية.. فطرية.. يمزج معها رؤاه وفلسفته وكيانه ووجدانه.

لقد استخدم الفنان فؤاد كامل فى تلوين لوحاته الأسود والأبيض فى أول الأمر مارا بالرماديات .. ثم بدأ اللون الأزرق«الكوبالت» النقى .. يبحث عن وجوده بين سماء وسحب لوحاته.. أوغائصا فى بحورها العميقة.. أومقتحما كهوفها المؤدية للمجهول .. فى البعد اللانهائى.. ولكن عجينته الحمراء المتوهجة.. وضعها الفنان بحذر بين

الأبيض والأسود خوفا من طغيانها واستبدادها .. وانفرادها... والتي فجرت رؤاه ضد الأطر المقيدة للحركة والانطلاق إلى آفاق الفضاء الكوني الحر.

وجذبه اللون الأصفر الذهبي الناصع بعد ذلك إلى ضوء الشمس المبهر... تاركا كل الأشياء واضحة... صريحة... بين لجج الأمواج... وقذائف البراكين.. وشرارات الصواعق داخل لوحاته ذات الخلفية السوداء الداكنة.

ولا تزال كلماته ترن في آذاننا حينما قال: سواء فجرنا ملامح الطبيعة... أم فتكنا بعالم التراث... سواء سايرنا حلم الفنان الأزلي.. أم حطمنا أساطير الأساتذة الكبار... وسواء ألهبنا عيوننا بالضباب.. أم أثلجناها بالوهج... فقد يبقى الفن اكتشافا .. وقد تبقى رسالة الفنان جسارته التي يحقق بها - بفضل بقية من ذكاء - من رؤى ذلك العالم الذي لايرى».

**كمال أمين عوض**

ولد في 30 مايو 1923 بمدينة طنطا.. وتوفي بالقاهرة في شهر يوليو 1980

1948 - عين معيدا بقسم الحفر وتدرج في وظائف هيئة التدريس حتى أصبح رئيسا للقسم عام 1976

1953 - سافر في بعثة دراسية إلى إيطاليا وفرنسا حيث حصل على دبلوم الدراسات العليا من معهد فنون الكتاب بأوربينو - ايطاليا .. وتخصص في الليثوجراف كما حصل على دبلوم معهد إستين للطباعة وفنون الكتاب بباريس... بعد دراسته فن الحفر بمدرسة الفنون الجميلة هناك.

يعتبر الفنان كمال أمين... أستاذا ورائدا ومعلما للكثير من الفنانين الجرافيكيين المصريين بالإضافة إلى أنه تبوأ مركزا خاصا في قلوب الفنانين الشباب بجميع أقسام كلية الفنون الجميلة بالقاهرة.. لدماثة خلقه.. وهدوء طباعه... وتفوق موهبته.. وبراعته التقنية وإنجازاته العديدة في تقنيات فن الجرافيك المتعددة وأيضا لوحاته التصويرية... ورسومه المعبرة والتوضيحية في الصحف والمجلات المصرية.

وقد اتجه إلى مصريته ليؤكدها .. كما بدأ الجرافيك على يديه التخلص من الآثار الأكاديمية الأجنبية.. رافعا شعار الشخصية المصرية... متحمسا لفنه القومي الواضح البسيط ،ومخلصا لتراثه مع التركيز على الجانب التعبيري... ومضيفا الكثير من أحاسيسه وانطباعاته مستفيدا في نفس الوقت من التقنيات العالمية وتطوراتها.

**دفعة عام 1948**

**حسن فؤاد ابراهيم الدسوقي**

ولد في 26 يناير 1926 بحي شبرا وتوفي في 26 يوليو 1985 القاهرة

1947 - شارك في إصدار أول مجلة بمدرسة الفنون الجميلة هو وزملاؤه مختار العطار كمال أمين .. لويس جورجي.. مراد القليوبي.. وسمير رافع تحت إشراف الأستاذ عبد السلام الشريف... وفي هذه المجلة كتب حسن فؤاد ورسم... وأخرج صفحاتها وفي نفس السنة نشرت جريدة «الزمان» المسائية رسومه من الواقع لجلسات محاكمة المتهمين باغتيال الوزير أمين باشا عثمان..

1948 - بعد تخرجه مباشرة... انتقل للعمل في صحيفة «الجريدة المسائية» مع أستاذه عبد السلام الشريف.. ثم انتقل للعمل في صحيفة «النداء» الوفدية... ارتبط في هذه الفترة بجيل الثقافة المصرية «الجديدة» عبد الرحمن الشرقاوي .. كمال عبد الحليم.. جمال كامل... عبد الرحمن الخميس.. عبد الغني أبو العينين... سعد كامل... فتحي غانم... ابراهيم عبد الحليم... وصلاح حافظ

1951 - شارك عبد السلام الشريف في إخراج مجلة «الشهر» الثقافية الفنية الأنيقة... وكتب فيها الموضوعات ونقد الفنون التشكيلية مع رسم كل رسومها الإيضاحية.. بالإضافة إلى عمله في جريدة «صوت الأمة» .و«النداء».. ومجلة القصة .. كما شارك زملاءه الكتاب والفنانين في إصدار بعض المجلات الثورية على حسابهم الخاص: (البشير.. الملايين.. الجماهير .. الكاتب).

1952 - كان ضمن الرحلة التي نظمتها جمعية خريجي الفنون الجميلة إلى إيطاليا .. برفقة عبد السلام الشريف.. جمال كامل... وعبد الغني أبو العينين... وبعد عودته شارك في إصدار مجلة ثورة يوليو... «التحرير» التي كان يرأس تحريرها أحمد حمروش .ورسم أول ملصقين للثورة «نحن نحمي الدستور» و«حددنا الملكية من أجل الفلاح».

1953 - أبدع رسوم رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي التي نشرت سلسلة في جريدة المصري وهنا أتذكر عندما كنت أقوم بإخراج الصفحات الثقافية في جريدة الجمهورية... طلب الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي

نشر رسومات حسن فؤاد ضمن روايته «الفلاح» الصادرة في سلسلة عام 1967.

1956 ـ وضع الصيغة الفنية والتصور الجرافيكي لمجلة «صباح الخير» ورسم عددا من أغلفتها وقصصها وشارك في مقاومة العدوان الثلاثي على مصر بالذهاب إلى بورسعيد وإصدار مجلة «الانتصار» بالاشتراك مع الفنان عبد المنعم القصاص.. كما قام بتنظيم المعارض الجماهيرية ضد العدوان الثلاثي.

1959 ـ اعتقل حسن فؤاد ضمن الحملة الشاملة على الاشتراكيين في مصر حيث قام بنحت التماثيل على قطع الصابون .. ورسم صوراً عديدة بالألوان الزيتية لرفاقه.. والمناظر الطبيعية المتاحة .

1964 ـ بعد مغادرته المعتقل عام 1963 .. عين مستشارا فنيا لمؤسسة روزاليوسف .

1967 ـ عين مديراً للمركز القومي للأفلام التسجيلية، حيث شكل أول فريق لأفلام الرسوم المتحركة.

وأصدر أول مجلة سينمائية ثقافية «الفن والحياة».

1971 ـ تولى رئاسة تحرير مجلة «صباح الخير» بعد عودته للعمل في الصحافة عام 1968م.

لقد بدأ حسن فؤاد الرسم والتصوير الزيتي في سن مبكرة .. قبل انتظامه في الدراسة الأكاديمية. واستمر يصور ويبدع اللوحات والرسوم حتى عام 1956 وذلك لهموم العمل الفني الكثيرة في المجلات والصحف.. لكنه عاود اهتمامه بالتصوير عندما دخل المعتقل السياسي.. وبعدما استعاد حريته.. أنتج لوحات قليلة على التراث متباعدة.

ويقول الفنان محيي الدين اللباد عن حسن فؤاد «اختار الفنان في أوائل الخمسينيات اختياره النهائي.. فيبدو أنه لم يقنع أن يكون مصورا يعرض لوحاته منفرداً أو ضمن أحد الجماعات الفنية والتي كانت تتوجه أساسا لعدد قليل من هواة الفن... لقد فضل حسن فؤاد ـ مع اتساقه الفكري والسياسي الثوري ـ أن يتجه بعمله إلى القطاعات الأعرض من الناس... بوسيلة النشر المطبوع»

**جمال كامل جرجس**

ولد عام 1926.. ثم توفي عام 1986.

رافق حسن فؤاد في مشواره الفني ليعمل منذ تخرجه في مؤسسة روزاليوسف وفي مجلة صباح الخير بوجه خاص... لم يترك الفرشاة والألوان الزيتية.. إلا في أوقات نادرة... كما تميز برسم الوجوه «البورتريه» بأسلوب واقعي... أكاديمي النزعة ..مع الانتماء إلى اتجاه الفنان الفرنسي سيزان الانطباعي.. وقد رسم الكثير من الوجوه الأدبية والسياسية اللامعة... مع وجود البسطاء والطبقة الوسطى.

ويبدو التلوين عنده جزءا أساسيا من المنهج الحسي في التعبير ..وبخاصة حين يعالج ملامح وعيون النموذج .. الإنساني في لوحاته .. ليمنحها انطباعا جذابا وشعورا حسيا واضحا .. وهو في مجاله رسام قدير حقق نجاحا ملحوظا في عالم الرسم الصحفي التي احترفه طوال حياته.. وأيضا تصوير الوجوه «البورتريه» الذي كان يعشقه .

وتتلمذ حسن فؤاد وجمال كامل في قسم التصوير على يد أحمد صبري ويوسف كامل وحسين بيكار .. هم وزملاؤهم جميل محمد خطاب الفلسطيني الأصل ومصطفى كمال الجمال.. وجبرائيل إبراهيم ... وجمال محمد جمعه .. الذين اختاروا تعليم الأجيال القادمة الرسم والتذوق الفني

وقد برزت موهبة سمير رافع وتألقه من بين هؤلاء بالرغم من التحاقه بقسم الفنون الزخرفية .. ليصبح من أهم فناني الجيل الثالث بلا منازع.

**سمير رافع**

ولد في 5 يوليو 1926 بالقاهرة وتوفي في باريس

1950 ـ حصل على دبلوم المعهد العالي للتربية الفنية... وعين في نفس العام معيدا بقسم الفنون الزخرفية بكلية الفنون الجميلة القاهرة... وقام بتدريس تاريخ الفن بالكلية بجانب عمله.

1945 ـ كان عضوا في جماعة الفن المعاصر التي أسسها الفنان حسين يوسف أمين وشارك في جميع معارضها التي أقيمت خلال الفترة 1945 حتى 1953.

1947 ـ عرض لوحته «الزمن» في معرض الفن الدولي بالجزيرة .. وهي من أشهر أعماله الفنية.

1951 ـ نشر الناقد البلجيكي «الكونت وارسكوت »... كتابا عن فنه... ويعد أول كتاب يكتبه ناقد أجنبي عن فنان مصري في ذلك الوقت.

1954 ـ أرسل في بعثة فنية إلى جامعة السوربون الفرنسية لدراسة تاريخ الفن.. وقدم رسالته عن الانتقالية

Rurism الخاصة الدكتوراه ولكنه لم يحصل عليها.

1964 ـ ذهب إلى الجزائر ليعتلى مناصب قيادية فى الفن، وكان تعرفه على أحمد بن بيلا أول رئيس لجمهورية الجزائر فى نهاية ١٩٤٩ قد جلب عليه مشاكل كبيرة بعد الانقلاب عليه.. وتولى بو مدين الحكم... اضطهد سمير فى مصر وسجن وطرد من الجزائر .

1969 ـ يعود إلى باريس فى حالة نفسية وصحة سيئة.. ليجرى أربع عمليات جراحية ويظل طريح الفراش من 1972 حتى 1976 هناك... وينفصل عن زوجته السيدة «اعتماد» التى تزوجها عن حب فى القاهرة .. والتى أنجب منها ابنه «ساهر» وابنته سحر ليقع فى تمزق أسرى .. وتنقطع صلته بمصر .. إلا من خلاله شقيقه الفنان سامى رافع الذى تناوب الرسائل المطولة معه.

يعتبر سمير رافع من العبقريات الفذة التى نمت فى أرض مصر.. . وتحت ظلال تراثها العريق.. وكنا نأمل أن يكون فنانا عالميا يشار إليه بالبنان... إلا أن ظروف حياته لم تسر كما نود أن تكون، لتتنابه الأعاصير من اضطهاد فى الجزائر وبلده مصر وتسوء نفسيته وصحته .. ويجرى عمليات جراحية عديدة... وينام مستلقيا على سريره أكثر من أربع سنوات.. ولكن العملاق فيه... والإرادة الصلبة... جعلته يبدأ من جديد.. ولكن ليس بالصورة الأولى التى شاهدناها قبل سفره بالخارج.

يقول عنه ايميه آزار: حتى عام 1945 قد كرس نفسه للسورياليه... وانتج فى ظل هذا المنحى الفنى بعضا من لوحاته الجادة... فلوحاته: «أرض مصر» ، «تشاؤم».. و«الوادى الأخضر» هى المميزة لتلك المرحلة... وقد سجلت لوحته «الزمن» بداية مرحلة جديدة.. هذا الوجه غير المكترث بالأحداث .. كما لو كان مختبئا تحت شعره الطويل الذى يحجب عنه ما يجرى... واعتبارا من عام 1949 يبين سمير رافع عن نفسه كمتفرد عن غيره ضمن جماعة الفن المعاصر.. ومن ذلك الحين.. وفق بين حاجته إلى التعبير عن نفسه بعاطفته وموهبته الإيحائية.. وبين طبيعة العقلانى الذى راح يتزايد تأكيده يوما بعد يوم.

لقد عرفت سمير رافع عن قرب هو وسامى رافع زميل الدراسة... أولا لوجودنا فى حى واحد... وهوايتنا للفن... والتحاقنا بكلية الفنون الجميلة بالزمالك، حيث كنت ألاقى سمير فى الترام الذى يصل بنا إلى الزمالك وبرفقته دائما كتاب يقرأ فيه.. وكان مثلى الأعلى فى النقد الفنى... عندما كان يدرس لنا تاريخ الفن ولا أنسى المحاضرة التى ألقى الضوء فيها على الفنان بيكاسو.. وعلى وجه الخصوص لوحته «الفتاة والمرآة» الذى أخذ يحللها لنا من ناحية التكوين... والخطوط والألوان وأحاسيس .و الفنان منجزها، كما لا أنسى لوحاته الضخمة التى نفذها بالقطران الأسود على حائط العمارة المجاورة.. لأنه كان يقطن هو والأسرة بالطابق الأرضى الذى يحده منور بطول العمارة.. كان مكان نحب ولوجه من حين لآخر... نتناقش أو نلعب فيه «البينج بونج»..

وعندما انتقل إلى بيت الزوجية كنت أزوره.. باستمرار... وكنت نتجاذب الحديث عن أحدث أعماله... غير المنتهية بعد.. وقد كانت عن الحرب والسلام التى استوحاها من لوحة «5 مايو» للفنان جويا... وفجأة سافر وانقطعت الصلة التى امتدت أكثر من خمس سنوات.. إلى أن نظمت معرض جمعية خريجى معرض الربيع عام 1961 فى الدور العلوى 13 للاتحاد الاشتراكى على كورنيش النيل وخصصت جناحا للوحاته .. ساعدنى فى جمعها سامى رافع.

لقد أنجز سمير رافع آلاف اللوحات والرسوم على الورق .. التى ملأت أربع شقق فى باريس... غير ما باعه بأسعار غير باهظة.. من أجل العيش الكريم ويقول الناقد «الكونت دار سكوت» عنه: أخيرا تعود هذه الروح التى تلازم أعماله بشكل عام إلى الجامعة .. فى الواقع فإن الأشخاص.. وأوضاعها .. وملابسها التى ترتديها والإطار المحيط بها .. لا تميل إلى المظاهر الزائلة للوجوه.. ولا إلى تموضعها فى مواقع محدودة.. وهناك نوع من السمو يسكن هذا العالم المنحدر من إبداع سمير رافع ويحمله ـ وراء المجال الشرقى ـ نحوعالم من والحقائق المستمرة... تتحقق هنا وحده العمل.. المكان .. والزمان... التى نادت بها الفنون الكلاسيكية... غير أن هذه الوحدة الباردة ليست هنا أقل إنسانية لأنها آتية من مصادر الطبيعة، بل لأنها ذائبة فى بوتقة الجمال.. ومعاد تشكيلها بنظام .

وبعد أزمات سمير رافع المتتالية.. أخذ يعيد تجاربه الأولى فى مصر... بصورة أكثر نضجا وفى أكثر من لوحة بل أكثر من عشرات المرات... ولكنه مازال سورياليا.. لكنها سوريالية شخصية تدخل فى أشكال الحياة اليومية.. العقل الباطن متداخل مع الوعى القائم ليس هناك تناقض بينهما.

وبعد وفاته فى باريس .. وحيدا فى شقته.. لم يجد من يقف بجانبه.. ولكن الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة... أصدر قرارا بسفر أحد أبنائه على نفقة الحكومة المصرية... لإنهاء كل ما يخص الفنان من إجراءات قانونية حسب القانون الفرنسى .. وشحن كل أعماله الفنية إلى مصر.. . حيث أقيم له معرض ضخم فى قصر الفنون بالجزيرة ملأ كل القاعات وزاد عنها.. وأيضا فى الإسكندرية

**دفعة عام 1949**

تخرج فى قسم التصوير حلمى المصرى... جوزيف حنا بطرس.. زكى زكى جرجس.. فؤاد حنا يعقوب.. إبراهيم إبراهيم الكردى... وكلهم حصلوا على دبلوم معهد التربية الفنية... وامتهنوا التدريس فى المدارس العامة.. أما ادوارد چورچ لحود فعمل رساما بدار الهلال... وينجز بعض اللوحات بعرضها فى المعارض العامة من حين لآخر.

**دفعة عام 1950**

تخرج فى قسم التصوير تسعة فنانين... من بينهم فرج عبد المنعم النسر.. ومحمد قاسم عنانى من فلسطين الشقيقة... وقد امتهن سعد أحمد الجندى.. وسعد كامل حنا وعزيز يوسف تاضروس لتدريس فى المدارس العامة .. وشريف مصطفى الأورفلى ..ذهب إلى وطنه سوريا ولم نشاهد لهم لوحات فنية إلا فى مقتبل حياتهم... والتحق وديع ميخائيل شنودة بشركة البيضاء للنسيج فى الإسكندرية.. وبالرغم من امتهان محمد غالب عزت خاطر تدريس الرسم إلا أنه كان له حتى الآن إنتاج فنى ملحوظ .. كما برز عن أقرانه الفنان الموهوب عبد الهادى الجزار..وقد توقف عن الدراسة لمدة عام كامل بظهور أعراض مرض روماتيزم المفاصل عنده.

**عبد الهادى الجزار**

ولد فى23 مارس 1925 بحى القبارى بالإسكندرية وتوفى بالقاهرة فى 7 مارس 1966 قضى طفولته وشبابه فى حى السيدة زينب بالقاهرة.. وفى مدرسة الحلمية الثانوية التقى بالفنان حسين يوسف أمين

1946 ـ اشترك فى جماعة الفن المعاصر.

1950ـ عين معيدا فى قسم التصوير .. بكلية الفنون الجميلة.

1958 ـ سافر فى بعثة إلى إيطاليا لاستكمال دراسته الفنية فى التصوير.

1961 ـ عاد إلى القاهرة ليصبح عضواً فى هيئة تدريس فن التصوير بكلية الفنون الجميلة.

توقفت ريشة عبد الهادى الجزار عن الرسم والتلوين... رحل عن 41 عاما قضى أكثر من نصفها متخذا فن التصوير .. رسالة اجتماعية وإنسانية.. تشعلها وتتضرم نارها المقدسة موهبة غزيرة... واستعدادات نادرة..وثقافة واسعة.. فوصل فنه إلى مستوى رفيع... اندمج فيه الشكل بالمضمون الإنسانى العميق.. تبلورت عظمته فى ارتباطه بآمال الشعب المصرى بل بالإنسانية جمعاء

ورغم أن الجزار قد لقى أثناء حياته نجاحا فنيا سريعا... وتقديرا أدبيا متصلا تمثل فى العديد من الجوائز... إلا أن القيمة الحقيقة لفنه... لم تتضح إلا خلال الربع الأخير من القرن العشرين... من خلال تأثيره على الأجيال التى تبعته .. واتخذت منه أبا روحيا..

وكان أول فنان يلقى القبض عليه لاتهامه بابداع عملى فنى تحت اسم.. «الكورس الشعبى» 1948 واللوحة عبارة عن مجموعة من بسطاء الشعب المصرى مصطفون على خط واحد .. وأمام كل فرد منهم... طبقا خزفيا خاليا من أى غذاء.. يقتاتون به.. ولم ينقذه من هذه الورطة غير المعهودة فى الأوساط الفنية التشكيلية... سوى تدخل الفنان محمود سعيد ـ خال الملكة فريدة.وابن رئيس الوزراء الأسبق ـ لدى القصر الملكى للافراج عنه... وعن أستاذه حسين يوسف أمين... أقام ونظم المعرض الموجود فى هذه الصورة...

يقول الناقد ايميه آزار عن هذه اللوحة .. يتسع المشهد فى لوحة «الكورس الشعبى»التى أطلق عليها عنوان «الوجيه» .. إذ ترتفع هنا أنشودة غريبة مفعمة بالحرارة واحتدام الانفعال.. إن عبد الهادى الجزار الذى لم يرفض الواقع قط.. فى لوحاته.. قد عنى هنا... إن يبقى على نغمة عنيفة حوشيه.. ساخرة .. ومتشحة بالحكمة أحيانا..

فقد عرف هنا كيف «يقيس» بذكاء عناصر اللوحة... إن الجيشان الذى أحسه فى الحقيقة الداخلية للحياة... قد أفصح عنه بالتعاون بين الرمز فى الألوان وبين روح الأشكال .. ساحات اللوحة محدودة بخفة وتتجلى هناشاعرية خشنة ومريرة فى تنغيمات العمل... ويقصد الفنان أن يؤكد التعادل ..أى السيمترية فى التكوين وهى سيمترية تستجيب إلى انفعال مماثل يوجد فى مصير كل من هذه الكائنات .. إذ إن كل ما يملكونه هو تلك الشقاف

من الخزف المكسور التى ينظرون إليها..

أما تشويه الايماءات .. والخطوط المتمزقة المتقاطعة المطوية على نفسها فهو تشويه ساحر العمق.. ينتمى إلى الروح الشعبية بإيقاع تكوينه ـ وهو إيقاع.. بدائى ـ وباختيار تعارضات وهنه الظلال.

فى مراحل الجزار الأولى اكتسبت بساطة متناهية.. وخفت نصاعة ألوانه واكتسبت صوره مسحة متناغمة... بينما الخط عنده أكثر قوة وتجلى فى تدويرات مكنية توحى بانفعالات مكبوحة.. مع توظيف الذكى لخلفيات اللوحات... الموحية بانفعالات مكبوحة.

فى هذه اللوحات انفتح مجال جديد للفنان... فقد كسبت الشيء الكثير بالفعل من استلهام السحر وتعاويذ النشيد السرى الأسطورى لرؤيا العالم... كما فتن بدراما الخطوط وأكد ثراء خارقا فى ألوانه .. مؤكدا فى أغلب الأحوال نغمة من أرضية متعددة الظلال.. لا تتهيب أن تنصهر مع ألوانه..

منذ هذه المرحلة سبر عبد الهادى الجزار أغوار المجهول.. هذا المجهول الذى تبدى فى تقاليد الأسلاف .. وفى الأشكال التى لا تتحدث إلا له وحده... ومنها يعرف كيف يستخلص دروسا حافلة عن طريق قوة العودة إلى الماضى.

يصارع الجزار كلا من الملاك والشيطان .. اللا وعى والعقلانية.. التقاليد والأساطير الجديدة.. أن نزعاته غير التشخيصية فيها من الواقعية أكثر بكثير من الأعمال الواقعية.

**محمد غالب خاطر**

ولد فى 19 فبراير 1922 بالقاهرة.. ولم يكد يبلغ شهره الثالث حتى نزح والده المهندس فى مصلحة المساحة إلى مدينة الأقصر.. التى عاش فيها سبعة عشر عاما... بين ربوع الفن المصرى القديم... وقد اكتشف موهبته... الأستاذ عبد الجليل مدرس الرسم بمدرسة الأقصر الابتدائية.. كما اكتشف فيه تفوقه فى رسم المنظور (البعد الثالث) لأشكاله دون دراية سابقة... ونصحه بزيارة معبدالكرنك المجاور للمدرسة.. ولم يدخر مدرسوه وسعا فى تنظم رحلات إلى البر الغربى.. فتفتحت عيونه وعواطفه وأفكاره على هذا الجو التراثى.. حيث يوجد وادى الملوك والملكات... ومقابر الفراعنة الرائعة..

يقول الفنان فى حديثه مع الفنان رمزى مصطفى:

«كانت هوايتى الرسم والمعيشة داخل الآثار ـ بعد المدرسة ـ والجلوس والتجول داخل معبد الكرنك ـ كانت دنيا خاصة بى، وبوجدانى ومشاعره ـ مازلت أذكرها بوضوح.. وكأنها أمامى أشم رائحتها حتى الآن».

ويخص خاطر مدرس الرسم فى مدرسة بنى سويف الثانوية ـ تلك المحافظة التى انتقل والده إليها ـ الأستاذ فؤاد عبد العزيز الذى علمه كيف يرسم الوجوه «البورتريه» الذى أشار عليه بالالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة العليا بالقاهرة.وقد كان.

وبعد تخرجه عمل رساما بجريدة الأخبار وقد قام باختياره رشاد منسى.. ولكن لم يدم العمل طويلا.. لاتهامه بالشيوعية... كما ضاعت منه المنحة الدراسية إلى ألمانيا أيضا ولكنه ثابر فى ابداع أعماله الكثيرة.. والالتحاق بمهنة تدريس الرسم إلى أن استقر فى مدرسة «القربيه» الإعدادية.. وفى عام 1978 طلب احالته للمعاش... وتفرغ للعمل الفنى.

يتميز الفنان بروح إنتقادية إجتماعية.. بعيدا عن الرسوم الهزلية والمبالغة فى التحوير.. على حساب القيم الجمالية.. ويتضح جانب الحداثة فى ابداعاته .. اتفاقه الكامل مع المدخل الإنسانى فى فنه مع علاقته العضوية بالبيئة.

فهو فنان صاحب رأى يشارك فى توجيه الحياة.. ويحلم بغد أفضل .. وفى رائعته عن «الإنسان والحضارة» التى عكف على تشكيلها بالألوان الزيتية عدة شهور بأسلوب رمزى جمالى عن انتصار الإنسان على قوى الشر والطغيان وحتمية السلام... والتى يحيكها على التوال بطول الأحد عشر مترا.. فى بناء محسوب وإيقاع متغاير... ونظم لونية متوافقة.. كما يقول الناقد مختار العطار.

أما العناصر المرسومة والرسوم والإشارات فتؤلف دراما إنسانية... تنصح بالحيوية والنضارة .. غير لوحاته الأخرى العديدة وعلى وجه الخصوص التى يخطها بالقلم الرصاص على الورق المعبرة عن تمكنه فى امتلاكه الموهبة الفذة... والتقنية الرصينة.

**أحمد ماهر محمد رائف**

ولد فى 2 أكتوبر 1926 بحى شبرا القاهرة.. ثم توفى فى 13 ديسمبر 1999 بنيوجيرسى بالولايات المتحدة الأمريكية أثناء علاجه هناك بالقرب من أبنائه.

وبالرغم من تخرج ماهر رائف من قسم الحفر... إلا أنه ترك بصمة فريدة في مجال الفن بشكل عام والده محمد زكي حسين رائف تخرج في مدرسة الفنون الجميلة عام 1938 قسم العمارة... وله لوحة تحت عنوان «رقص ريفي» بمتحف الفن المصرى الحديث. وعمل في تدريس الرسم في المدارس العامة... وكان لصديقه ورفيق دراسته أحمد خالد درويش المتخرج عام 1937.. والشقيق الأكبر للفنان عبد العزيز درويش دور فعال في التحاق ماهر رائف بمدرسة الفنون الجميلة... والسبب الرئيسي في حبه للفن.

1948 ـ شارك في جماعة الفن المعاصر.. وهو مازال طالبا..

1950 ـ التحق بكلية آداب جامعة القاهرة ليدرس الفلسفة.. ويحصل على الليسانس عام 1954.

1954 ـ حصل على منحة بعثة مرسم الأقصر الداخلية ليعايش الحضارة المصرية القديمة والتراث الاسلامي في القاهرة الفاطمية.

1956 ـ حصل على منحة دراسية إلى ألمانيا .. في أكاديمية دوسلدورف.

1961 ـ عين أستاذا لقسم الحفر في كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وتدرج في مناصب هيئة التدريس ليصبح رئيسا لقسم التصميمات المطبوعة عام 1975 ثم وكيلا للكلية عام 1979.

1969 ـ عاد مرة أخرى إلى ألمانيا ليحصل على درجة الدكتوراه من جامعة كولونيا.. وموضوعها «الأسس الجمالية للكتابة العربية عند ابن مقلة في القرن العاشر الميلادي» واعتمدت بدايات الفنان ماهر رائف على الأسلوب الواقعي.. الذي ظهر واضحا في مشروع تخرجه عام 1950 وموضوعه «على شاطىء النيل» هذا المشروع الضخم الذي شاهدناه ونحن طلبة.. في الساحة الفضاء.. أيام تحكيمه.. لعدم وجود قاعة مناسبة في قسم الحفر أيامها... لتستوعب الرسومات العملاقة والرائعة.. لحياة وكفاح مراكبية المراكب الشراعية التي تأتي إلى القاهرة من أقاصي الصعيد محملة بالخيرات إلى ميناء أثر النبي بمصر القديمة وتجدر الإشارة هنا بمعايشة الحضارة الفرعونية والإسلامية للفنان أيام مرسم الأقصر.. قبل سفريته الأولى إلى ألمانيا.. التي استمرت أربع سنوات.. ليبدأ اتجاهه ينحو إلى التجريد والتبسيط .. وتركيز اهتماماته في دراسة الرياضيات .. والنظريات العلمية... ومناهج تجريبية جديدة أخذت اتجاها ميتافيزيقا .. تصوفيا .. ذا منحى ديني.. مع التركيز على تحقيق التناسق والتناغم ما بين عناصر العمل الفني... والتأكيد على ثرائه اللوني..

وبعد سفريته الثانية إلى ألمانيا... قد دفع اهتمامه بالخط العربي للوصول إلى معطيات تشكيلية وتعبيرية.. مع الاعتماد على الحروف العربية وتحويرها .كأشكال بصرية خالصة بعيدا عن مدلولها اللفظي.. في جو صوفي مطلق... مما أثر أثناء تدريسه الفن في كلية الإسكندرية.. على العديد من تلاميذه .. ومريديه.. الذين اتبعوا مساره..

**دفعة عام 1951**

تخرج من قسم التصوير هذا العام عشرة طلبة... ستة منهم امتهنوا تدريس الرسم بعد تخرجهم بعد عامين من معهد التربية الفنية وهم رزق حنا عوض .. شحاتة سليم نصر... عبد العزيز عصام الدين... على بطرس ميلاد .. فؤاد عشم بشرى.. ومختار كنج عثمان والسابع وهو منير أمين اسكندر عمل في تصميم ورسم اعلانات مجلة روزاليوسف..

وازدهرت مواهب الثلاثة الآخرين وهم حامد محمد ندا وحسن سليمان أحمد.. وسيد جرجس بطرس الجرجاوى الذى هاجر إلى ألمانيا.. وله لوحة تمثل «عازف الكمان»بأسلوب واقعي انطباعي ـ لدرجة أن أحد مديرى المتحف الفن المصرى الحديث قد وضعها ضمن لوحات الرواد.. لعدم درايته بالفنان... وعلى العموم فقد استضافه بينالي القاهرة الدولي بعرض بعض من لوحاته التي أنجزها في المهجر.

**حامد محمد ندا**

ولد في شهر نوفمبر 1924 بحي الخليفة بالقرب من القلعة.. وتوفى عام 1990 أثر حادث أليم في مرسمه بالمسافرخان.. وقد ساعده الطابع الديني للحي القريب من مسجد السيدة سكينة على إرساء التقاليد الشعبية.. في إبداعاته الأولى.

1957 ـ حصل على بعثة داخلية بمرسم الأقصر

1957 ـ عين في هيئة تدريس كلية الفنون الجميلة الإسكندرية.. كما ساهم في إنشائها، ثم سافر إلى إسبانيا ليحصل على أستاذية فن التصوير من أكاديمية سان فرناندو للفنون الجميلة بمدريد.

1962 ـ بعد عودته عين بقسم التصوير في كلية الفنون

الجميلة بالقاهرة.. وتدرج فى وظائف هيئة التدريس حتى أصبح رئيسا لقسم التصوير عام 1977.

شارك فى جماعة الفن المعاصر مع رفيقى دربه عبد الهادى الجزار وسمير رافع وغيرهم وتفتحت عيناه منذ صباه .. على حياة الناس البسطاء فى حى الخليفة .والسيدة زينب ليكون مشروع تخرجه عن موضوع «الشعوذة» الذى يعبر فيه عن المظاهر الأيدلوجية الشعبية التى عاشها بالفعل أيام الاحتفالات الدينية.. وموالد الأولياء.. لتحفل لوحاته بمظاهر السحر.. والزار.

وهكذا اكتشف ندا شخوصه مبكرا.. وسرعان أن عرف ما يقوله ويعبر عنه فى فنه هؤلاء الآدميون الذين يعتصمون بالمساجد والمقاهى الشعبية... ويلجأون إلى الشحاذه واستجداء الصدقة.. ووجد كثير منهم طريقهم.. من خلال ادعاء الدروشة أو تصنع الذهول أو الهذيان أو العاهات.. فربوا الذقون.. وطالت السبح.. واستشرت حياة الاحتيال على الرزق..

وكانت صرخة ندا صرخة اجتماعية... إصلاحية... لإيقاذ البشرية من حوله.. من هذه الحياة العامة .. . ولابد لنا أن نذكر إن ندا كان الأسبق من صديقه الجزار بل وسائر أفراد جماعة الفن المعاصر فى اكتشاف الموضوع الشعبى.

لقد فتح ندا الطريق أمام زملائه الجزار ورافع.. ورائف والآخرين إلى هذا الموضوع الغريب والمدهش .. وهو فى ذلك يعود بنا إلى السوريالية الميتافيزيقية ،، بمشاعر ذاتية تهز مشاعر المتلقى.. وتخاطب أعماقه الفطرية... وتدفعه إلى التخيل بالإضافة إلى إثارتها الهواجس فى النفس.

وتحول ندا إلى مرحلته الفنية الثانية حيث ازداد قاموسه البصرى غنى وخصوبة... وتجمع عناصره مفرداته كثافة متحررة... وتبدل أسلوبه الجامد المقبض إلى أسلوب انسيابى متناغم .. وازدادت ألوانه بهجة وخطوطه ليونة.

والملاحظ أن المضمون فى هذه المرحلة الأخيرة قد اتجه للإنكماش .. وبدأت تطغى الأشكال لذاتها.. بعد أن كانت تقدم لمفهومها الاجتماعى والسيكولوجى.. وأصبحت السطوح الخلفية مجردة بعد أن كانت أحد رموزه المتماسكة مع الشكل العام... وممتزجة معه..

إن عين المشاهد لا تخطىء ملاحظة العناصر المسطحة فى لوحاته الجديدة المغفلة للتجسيم .. وكأنها تحلق فى أجواء لوحاته... دون وجود خط أفق يفصل بين الأرض والسماء.. بالإضافة إلى تحويره لعناصره.. حيث يجعلها متناسقة مع ذوقه ومزاجه العام أنها تذكرنى بالرسوم البدائية لما قبل التاريخ الموجودة بإقليم «تاسيلى» .. فى جنوب الجزائر.. .

**حسن سليمان أحمد**

يعتبر الفنان حسن سليمان .. المولود فى 17 سبتمبر 1928 بالقاهرة - أحد الفنانين المثقفين الجديرين بالأقدام .. وتألقه منذ تقديمه مشروع التخرج عن أفراح وأتراح «عرب المحمدى» الموجودين خلف مستشفى الدمرداش بالعباسية.

عمل أول الأمر فى الجامعة الشعبية .. التى كان مقرها 94 شارع القصر العينى.. القاهرة ثم فى الثقافة الجماهيرية التى استمر فيها حتى سن التقاعد.

1966- ذهب إلى إيطاليا..... ليدرس سيكولوجية البعد الرابع فى أكاديمية «بريرا» ميلانو.

1964 - / 1972 - قام بالتدريس فى معهد السينما وكلية الفنون الجميلة القاهرة.

وعين أستاذا للدراسات العليا فى جامعة لاكسبورج قسم العمارة بفيرچينيا بالولايات المتحدة.

(1) صدر له ثلاثة أجزاء من كتاب «كيف تقرأ الصورة».

(2) وكتابات فى الفن الشعبى.

(3) وحرية الفنان

(4) وذلك الجانب الآخر.

1977 - أسس مجلة جاليرى بالقاهرة.

وقد دأب منذ تخرجه فى إقامة معارضه الشخصية.. التى يقدم فيها كل مرة موضوعا مثيرا للجدل والمناقشة... لدرجة أنه قدم عرضا فى قاعة الهناجر بأرض الجزيرة عام 1998 تحت عنوان «طبيعة صامتة» وهنا يقول حسن سليمان : هذا المعرض.. هو محاولة متواضعة لإلقاء الضوء على جانب من ممارستى الطويلة.. إحدى تجاربى الفنية.. فى تجربتى هذه... كنت فى كل مرة ارسم الشيء الذى أمامى .. أجدنى أمسكت بشيء.. وفقدت شيئا آخر.. هكذا استمرت التجربة.. أريد الإمساك بصلابة الشيء ككل.. فإذا بى أمسكت بشيء جديد وافتقد ما سبق الإمساك به... دون الوصول إلى ذلك التكامل الذى أصبوا إليه.. أنها معادلة صعبة بين التراث والموضوع... وعلاقتها بالوجود».

هذا المعرض قدم فيه الفنان موضوعاً واحداً... عبارة عن أربعة أوان متنوعة.. وضعهم أمامه.. وأخذ يرسمهم على لوحاته بأقلام الفحم تارة.. وبالأحبار تارة آخر وأيضا بالألوان الزيتية - تزيد عن خمسين عملا للموضوع نفسه مع اختلاف الظلال والأحاسيس .. وزوايا الرؤية.. وهكذا عندما يراها المشاهد.. يدرك أن لا وجود للوحة أفضل من الأخرى.. بل إن كل واحدة.. هى حالة مستقلة من الانفعال وآن لا أخر للتجربة.

قال عنه الناقد إيميه آزار فى مقتبل العمر حسن سليمان رسام حميمى وقد فهم جيدا درس أستاذه «بيبى مارتان»..ألهمه ڤان جوخ الحس الانفعالى للحياة.. بينما أكسبه رسامو الواقع الجديد... سواء كانوا «فرنسيون أو ايطاليون» ذوقا لبناء الواقع.وحبا لعجينة الألوان.

لكن ذلك لا يصنع فنانا.. حسن سليمان مدين لشعبيته إلى ما يمكن أن أسميه حسا داخليا يحدوه دائما نحو إدراك خفى لعاله الداخلى.. وبمجرد أن يمسك بفرشاته يسعى إلى أن يقول كل ما يحس بأكثر الطرق مباشرة... حتى لو أضر ذلك بالمعايير التشكيلية.

لقد صدقت نبوءة آزار وأصبح حسن سليمان من أهم الفنانين البارعين فى اتجاهه.. ليتبعه الكثير من التلاميذ والمريدين .وأيضا المعجبين بصوره والمقتنين لأعماله.. الغزيرة.. هذا بالإضافة إلى ثقافته الموسوعية.. التى لا يبخل فى عطائه الدائم لها.. بالنشر والكتابة والقول..

فى الحقيقة بكل ابداعاته توجد شاعرية غامضة.. متسربن منها مع صياغتها كما أن وراءها أبعاد ذهنية عميقة... تجاوزت السيطرة العقلية للاتزان الهندسى للتكوين... والقواعد الأساسية للشكل.. وتسجيله للظل والضوء..ووضع الحجم العام فى الفراغ

**عبد الغنى أبوالعينين**

ولد فى يناير 1929 بحى مصر الجديدة.وتوفى فى أبريل 1998 فى حى الدقى بالقاهرة.

التحق بمدرسة روزاليوسف المجلة وظل يتعلم .ويعلم... ويبدع طوال عشرة أعوام متصلة... حتى عام 1962 .. وعند التفكير فى إصدار مجلة صباح الخير شارك مع الفنان حسن فؤاد فى إخراج أبوابها... وإبداع شكلها العام... ورسم بعض أغلفتها..لتصير مجلة صباح الخير الابنة البكر لدار روزاليوسف عن جدارة.

إن أبا العينين فنان شامل.. متعدد المواهب... نراه كمصمم ومخرج صحفى... ومصور مبدع .. له ذوق وأسلوب متفرد بين أقرانه.. لم يتوقف ينبوع عطائه طوال حياته فبعد تركه روزاليوسف.. تولى منصب مدير مركز الفنون الشعبية عام 1942 لمدة ثلاث سنوات وبالرغم من قصر المدة... أنجز مهمات قومية رائدة من أهمها توثيق المأثورات الشعبية فى كل مصر شمالها وجنوبها.. وشرقها وغربها... والسفر إلى النجوع والقرى .وصحراء مصر الفسيحة... التى أتاحت له فرصة إبداع لوحات رائعة.. لناظر قل أن شاهدها أحد.. مثلما عشق لأحياء الشعبية... والقاهرة الفاطمية.. مسجلا الكثير فى تصاويره العديدة... المتميزة باختصار اللون فى مساحات دقيقة مؤكدا على الضوء والظل فى عناصر أشيائه المجسمة كان مرسمه الأول فى درب اللبنانة بالقلعة بالقرب من مراسم الطليعة الفنية المصرية ثم انتقل إلى مرسم نسيج تصعد إليه بدرجات عديدة بحى المغربلين بالقرب من الخيامية. كان يستخدمه قبله الفنان الرائد يوسف كامل... وهنا استوحى من أستاذه سر عشقه لهذه الأحياء فى القاهرة القديمة... وسار على دربه ولكن بصورة مختلفة.

لقد اشتغل أبو العينين بأكثر من فن... وجرب أكثر من أسلوب.. . وكان فى كل تجاربه مخلصا للجمال.. إخلاصه للحياة.. فهو فى هذه التجارب اكتشف قدرته على التمكن من أدواته وتطويع أساليبه .. لخدمة فنه... نراه بعد ذلك يشرف من الناحية الفنية... على الفرقة القومية للفنون الشعبية ليصمم العديد من أزيائها الشعبية وديكوراتها المتعددة بالإضافة إلى تصميم والإشراف على تنفيذ الكثير من المسرحيات الدرامية... من بينها «سيما أونطه» لنعمان عاشور و«قهوة الملوك» للطفى الخولى و«ودادا الغازية» لجليل البندارى و«الكل فى واحد» لتوفيق الحكيم... و«البحر بيضحك ليه» لأسامة أنور عكاشة.

وعندما تولى الأستاذ فتحى غانم منصب رئاسة مؤسسة التحرير والنشر... ورئيس تحرير جريدة الجمهورية اختار أبا العينين ليكون مستشارا فنياً للمؤسسة.. وسرعان ما اختارنى بمساعدته فى تلك المهمة نتقرب إلى بعضنا أكثر... لاكتشف فيه الأخ الأكبر المعطاء إلى أبعد الحدود... هو ورفيقة عمره رعاية النمر... وهنا اعترف أن أول نقد فنى كتبته كان فى عهده .. وتحت إشرافه.

إن أبا العينين واحد من شباب جيل أواخر الأربعينيات

التى راحت تتجمع لإعادة بناء العقل.. والوجدان ومن بينها فن التصوير المصرى الحديث... بالرغم من تخرجه فى قسم الفنون الزخرفية بالكلية .

**دفعة عام 1952**

تشهد هذه الدفعة وجود بعض الوجوه النسائية من بين الخريجين.. وذلك نتيجة قرار وزارة المعارف عام 1950 .. بالتحاق البنات للدراسة فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة مما حدى إلى تقديم بعض طالبات المعهد العالى لمعلمات الفنون الجميلة التماس بالتحاقهن بالكلية... وقد صدق الفنان يوسف كامل عميد الكلية فى ذلك الوقت بالموافقة مع الأخذ فى الاعتبار.. وجود سنة إعدادية فى الكلية... وعدم وجودها بالمعهد مما يفرض القبول فى سنة أقل مما كانت فيه الطالبة فى السنة الثالثة تلتحق بالسنة الثانية وهكذا دواليك.

وبالتالى أصبح فى تلك الدفعة... ألفت طه المرصفى.. فكرية محمد الدياسطى.. نبيلة عبد الوهاب حافظ.. ثريا ابراهيم العجيزى.. وسميرة أحمد فؤاد.. مع الذكور ابراهيم عبد الرازق شهدة.. الذى هاجر إلى فرنسا.. . وانقطعت الصلة عن نشاطاته هناك... ومحمد صبرى محمد نسيم الذى اختار التعليم والتربية الفنية... وممدوح عمار... وصبرى راغب

**محمد ممدوح عمار**

ولد فى 2 يناير 1928 فى قرية «بيبان» محافظة البحيرة.

1954 - حصل على منحة مرسم الأقصر.

1956 - حصل على منحة دراسية من الصين الشعبية لدراسة فن الحفر الصينى على الخشب بأكاديمية الفنون الجميلة ببكين .

1959 - عين معيدا بقسم التصوير فى كلية الفنون الجميلة - القاهرة.

1961 - سافر فى بعثة إلى باريس وروما لدراسة فن التصوير.. والتصوير الجدارى.

1967 - عاد إلى القاهرة ليتدرج فى هيئة دراسة قسم التصوير.

أقام العديد من المعارض الخاصة أولها كان عام 1956 بقاعة أتليه القاهرة كما شارك فى العديد من المعارض العامة بالداخل والخارج.. أما أعماله فى التصوير الجدارى فموجودة فى محطة مترو الأنفاق بالتحرير.. وجدارية من الفسيفساء فى بانوراما 6 أكتوبر .. وفى مؤسسة الأهرام. تعلم ممدوح عمار أصول وقواعد الفن على يد الرواد المصريين.. إلا أنه لازم أستاذه الفرنسى عاشق مصر الفنان بيبى مارتان. وسلك سبيله فى رسم المناظر الطبيعية والرسوم السريعة للاسكتش) قدم مشروع تخرجه عن موضوع «المجاذيب» هؤلاء المدروشين من رجال ونساء بأشكالهم الغريبة.. ولباسهم العجيب.. ليخطوا الفنان خطواته الأولى نحو التعبيرية وكانت الفترة الواقعة ما بين عام 1952 و1954 غير مستقرة فى حياته.. عندما قبل وظيفة حكومية فى وزارة السياحة ليستقيل منها بعد شهر واحد... ويجرب العمل فى الصحافة... ويشارك فى عمل رسوم إيضاحية فى جريدة المساء بعد إنشائها... إلى أن حصل على منحة التفرغ فى مرسم الأقصر الذى كان له الفضل فى تغيير نظرة الفنان للتراث الفرعونى والإسلامى والشعبى .. ولعبت دور مهما فى تكشيل إبداعاته.

وفى الصين الشعبية استوعب بسرعة.. تعلم طبع القوالب الخشبية المحفورة... بالألوان الممزوجة مع الماء.. وهى تقنية خاصة متبعة هناك... أما فى أوروبا فقد التقى بالفنان الفرنسى «اندريه لوت» فى أواخر حياته.. غير لقائه بأساتذة الفن المعاصرين فى إيطاليا وفرنسا.

ليعود إلى مصر مشحونا برؤى متنوعة من تراث الشرق والغرب.. ولكن انصهاره داخل الواقع المصرى.. منحه المناعة ضدالانحراف نحو ذاك وذاك... ليجول وسط دروب القاهرة... وعطوفها .. يرسم المساجد والآذن.. والموالد والاحتفالات الدينية.. المنبعث منها عبق الحياة الشعبية.

إن الفنان عمار على وجه الخصوص.. ينظر إلى كل الأشياء من حوله... بألفة... ورقة... وعمق... ويقبل عليها بنظرة عذراء..وخيال يقظ.. محلقا فى رحاب الآفاق... متأملا الأشياء فى أدق خصوصياتها وحينما تتفتح له.. ويدرك أسرارها .. تناسب قريحته فى إبداع لوحات عديدة فى مجموعات خاصة.. منها ما ينتهى بعد قراءتها وتحليلها، وتعود ليبدعها أثناء فترة محددة، ومنها ما تعيش داخل وجدانه لفترات طويلة، حيث تتعدد فى الظهور بين الحين والآخر .. تلك الإبداعات المتنوعة التى تبعث الإعجاب.. واللهفة والقلق، والدهشة للمشاهد.

**صبرى حلمى راغب**

ولد فى 3 ديسمبر 1920، وتوفى فى 22 يوليو 2000.

التحق الفنان صبري راغب بمدرسة الفنون الجميلة العليا عام 1937 حتى وصل إلى السنة الثالثة، ولكنه يتركها ويسافر إلى إيطاليا، بغية الازدياد من دراسة الفن الغربي من منابعه ليلتحق بأكاديمية الفنون الجميلة بروما، ويتخرج أيضا من المدرسة الحرة للرسم العاري عام 1949 ليعود مرة ثانية بعد خمسة عشر عاما إلى مدرسة القاهرة بعد أن صارت كلية، ليلتحق بالسنة الأخيرة ويحصل على البكالوريوس عام 1952.

ولم يكن صبري راغب.. يميل إلى الالتحاق بالتدريس، حتى نالت لوحاته إعجاب وزير التجارة «محمد أبو نصير» الذي ألحقه بمكتبه، كي يحقق رسالته الفنية بدون عوائق إلى أن بلغ سن التقاعد .

وفي مراحله الأولى كان يعيد نسخ صور كبار الفنانين حتى يستفيد من أسلوبهم وتكويناتهم وخطوطهم وألوانهم التي كان يجلبها له أحد تجار الفن الذي يسوقها للمصريين كلوحات أصلية ـ للدقة المتناهية التي كان يبذلها صبري راغب لتضاهي الأصل ـ بمبالغ باهظة، إلى أن اكتشف أمره، فسافر هاربا من مصر بدون رجعة.

لقد تميز الفنان راغب برسم وجوه الشخوص (البورتريه) وباقات الزهور والورود، والنماذج العارية بأسلوب انطباعي رهف الحس، حيث كان يضع لمسات ألوانه في موضعها المناسب دون إعادة على الإطلاق . لدرجة أنه عندما انتهى من رسم صورة لتوفيق الحكيم التفت الكاتب الكبير للحضور وقال «إن الفنان صلاح طاهر يرسم الجسد.. أما صبري راغب فيرسم الروح».

إن رسم الوجوه (البورتريه) فن لا يمكن أن ينقرض... رغم اكتشاف التصوير الفوتوغرافي ثم التصوير الرقمي... واكتشاف علوم الكومبيوتر. والسؤال القديم الجديد. هل الصورة الضوئية لشخص ما تتساوى ،مع رسم فنان للشخصية نفسها؟... وهنا نرجع للإجابة القديمة.. التي تقول إن الصورة الضوئية ماهي سوى وثيقة سيكلوجية، أما صورة البورتريه المرسومة بيد بشرية فإنها ببساطة تتميز بتلك القيم الجمالية والروحية المتبادلة بين الفنان والشخص (النموذج)، كما ترجع أيضا للعلاقة الشكلية للفراغ واللون والخط والمساحة. المشكلة للنظام البنائي للعمل الفني... بغض النظر عن الأسلوب أو الاتجاه أوالمدرسة منذ عصر النهضة حتى الآن.

**دفعة عام 1954**

تخرج من قسم التصوير في هذه الدفعة ثلاثة عشر.. من بينهم سبع فتيات هن: إيزيس رزق يوسف، تماضر محمد ترك، حياة درويش حسنين، زهرة عبد الوهاب يحيى، سميحة على حسنين، فوزية محمد على، وقدرية محمد حسين..

وتفوق في فن التصوير من الذكور الفنانون. هبة عنايت الله إبراهيم، فؤاد محمود حسني، وعبد المنعم القصاص.. وتفوق من قسم النحت: المثال صمويل هنرى حنين (آدم حنين) ومن قسم الحفر: حلمي فرج الله، ورضوان صلاح الدين

**هبة عناية الله إبراهيم**

ولد في 3 أغسطس 1931 بأسيوط .. وتوفى في أوائل نوفمبر 2005 في القاهرة .

نشأ في بيت زينت كل حوائطه باللوحات الزيتية... والرسومات المائية.. تخرج والده في مدرسة الفنون الجميلة.. بعد افتتاحها بعد ٥ سنوات.. مما ساعده على تعلم الرسم منذ طفولته ،مما كثف في وجدانه عشقه للفن، لدرجة أنه كان يعتقد أن الرسم أمر فطرى وطبيعي.. ويندهش عندما يعرف أن أحدا لا يجيد الرسم.

وقد عمل رساما في عالم الصحافة عند صعوده أول درجة في مدرسة الفنون الجميلة، وبالتحديد في مجلة «القصة» عام 1948، وبعد تخرجه عمل في جريدة الجمهورية، ثم مجلة «كروان» للأطفال بدار الهلال.

وفي عام 1956 ـ سافر في بعثة إلى الصين.. لدراسة فن الحفر الصيني، المتميز بقوالبه الخشبية المحفورة، التي تطبع بأحبار مخلوطة بالماء، وعاد عام 1962 هو وزوجته الفنانة تماضر ترك زميلة دراسته.. ليتولى إدارة الثقافة الجماهيرية بمحافظة أسيوط، ثم أشرف على العمل الثقافي بجنوب الصعيد... من دار روزاليوسف، ليعود إليها بعد رحلات طويلة ليتولى الإشراف الفني عليها حتى وفاته.

يعتبر الفنان هبه من الحكائيين المصريين العظام لمعرفته الموسوعية ،وثقافته المتنوعة، وقد كان دائم الترحال، فقد ذهب إلى الصين في أقصى الشرق وأوروبا في الشمال ومكث في لندن ثلاث سنوات، وتجول في وسط أفريقيا، يرسم ويحرر مقالات ممتعة .

وفي كل رحلة يجني ثروة هائلة من *اللوحات الفنية*، من ضمنها مجموعة خاصة عن مشاهد الواحات المصرية

بالصحراء الغربية. ومع أنه كان يجيد تصوير الوجوه (البورتريه) لإلتقاط عينيه ملامح الوجوه... وبسرعة يخطها بالحبر الأسود على صفحات الورق الأبيض إلا أنه لا يجد الوقت الكافى للجلوس ساعات يبدعها بالألوان الزيتية لنماذج بعينها.

وقبل أن يرحل الزعيم الفلسطينى ياسر عرفات كلفه برسم لوحات ضخمة تحكى الحياة والثورة الفلسطينية، ليضمها فى متحفه الموجود حاليا فى القاهرة لحين تحرير فلسطين.

**فؤاد محمود حسنى**

ولد عام 1927 بالقاهرة.

1954 - حصل على دبلوم المعهد العالى للتربية الفنية .

1967 - حصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة - قسم التصوير - فلورنسا - إيطاليا.

عمل فترة طويلة فى بيروت كأستاذ للتربية الفنية .

1983 - عين عميدا لكلية التربية الفنية بالقاهرة حتى عام 1986.

تتميز لوحاته الفنية بالأسلوب الواقعى.. صوره المبكرة كانت تدور حول المناظر الطبيعية، التى رسم فيها الأشجار كمجاميع ملفتة للأنظار.. تحوى صياغة تعبيرية تنبثق منها الروح الإيحائية، وقد حاول فى فترة محدودة استخدام التعبيرية التجريدية، ثم ما لبث الاهتمام برسم الطبيعة الصامتة بأسلوب متفرد، عالج فيه تنظيمات غير تقليدية لموضوعات كالبرتقال .. والباذنجان.

ومن المعروف أن والده المثال محمود حسنى من أوائل خريجى مدرسة الفنون الجميلة.

**عبد المنعم محمد القصاص**

ولد عام 1924 وتوفى عام 1995 بالقاهرة .

التحق بعد تخرجه إلى جريدة الأهرام ليعمل رساما صحفيا، ومخرجا فنيا. لم يترك فرشاة ألوانه التى استمرت تداعبه طوال حياته يرسم فى كل مكان يحل به، وكان ضمن كوكبة من الفنانين الذين انتقلوا بمعارضهم المعبرة عن المقاومة الشعبية إلى الميادين العامة، والمظاهرات التى كان تجوب مصر.. وكل الفنان يحمل صورة.. من بينها مظاهرة تأييد للمناضلة الجزائرية جميلة بو حريد.. والمعرض المقام فى محطة قطارات القاهرة المعروفة بباب الحديد.

وعكست لوحاته الزيتية حياة الطبقة العاملة فى الورشة.. والمصنع .. والحقل وعلى وجه الخصوص فى مطابع الأهرام... ليعطى للعامل دور البطولة فى لوحاته بأسلوب الواقعية الاشتراكية ذات الكتل الراسخة والحركة المتوازنة... والملمس الخشب... مع العزوف عن التفاصيل الطبيعية... من أجل قوة التعبير ودرامية الحركة.

كما كانت رسومه الإيضاحية فى جريدة الأهرام، المصاحبة للنصوص الأدبية تحتوى على عناصر تشكيلية بسيطة، كى يخاطب أذواق القراء، وبخاصة البسطاء دون أن يتنازل عن بلاغه خطوطة البنائية.

**صموئيل هنرى حنين (آدم حنين)**

بالرغم من تخرج آدم حنين من قسم النحت بتفوق، ويرقى فى تماثيله إلى أعلى مستوى فى مصر والعالم العربى، إلا أنه زاول فن التصوير وأصبح علامة واضحة فى هذا المجال، وعلى وجه التحديد، أيام مكوثه مدة طويلة فى فرنسا وإيطاليا .

ولد آدم حنين فى 31 مــــارس 1929 فى حى باب الشعرية القاهرة .

ومنذ تخرجه كرس حياته لفن النحت، إذ لم تشغله عنه سوى رسمه من حين لآخر بالألوان الغير تقليدية، حيث كان له تجارب فى مصر، وخصوصا فى التصوير الجدارى «الإفرسك » وعندما استقر فى باريس، راح يعتمد على فن التصوير بالأكاسيد الطبيعية المخلوطة بالصمغ المنجز على رقائق ورق البردى.

لقد سافر آدم فى أواخر خمسينيات القرن العشرين .. إلى ميونيخ - ألمانيا، ومكث هناك عاماً ونصف لاستكمال دراسته الفنية.

وفى بداية الستينيات اختار الفنان اسما جديدا له.. وهو «آدم» للتعبير عن نشأة جديدة، ويتزوج من عفاف الديب، وانتقل للعيش فى بلاد النوبة.بقرية «ماريا» التى تبعد عن أسوان مائة كيلو، ولما غمرت مياه الفيضان منطقة النوبة عام 1963 انتقل إلى جزيرة «الفنتين» فى أسوان .. استمرت ثلاث سنوات.. وفى نهاية 1971 سافر إلى باريس واستقر هناك، وراح يعتمد على فن التصوير فى معيشته بالتقنيات الطبيعية، السابق قولها .

ويعود إلى الوطن عام 1989 بدعوة من صديقه الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة .. ليرسم تمثال «أبو الهول» ويشرف على سمبوزيوم النحت الدولى فى أسوان، وينال جائزة النيل الكبرى فى النحت عام 1992 فى بينالى القاهرة الدولى، والجائزة التقديرية للفنون.

**كمال خليفة**

وفي قسم النحت كان يدرس الفنان كمال الخليفة منذ عام 1949 حتى 1952 الذي تمرد أيضا على المفهوم الأكاديمي وأسلوب تدريسه، ولمرضه بداء الصدر العضال، ودخوله المستمر للمستشفى للعلاج، مما أعاق استمراره بكلية الفنون الجميلة، ولكن عشقه للنحت والرسم لم يجعله يبعد كثيرا عن الكلية، لنلقاه من فترة لأخرى بيننا نتحاور. ليمتد في مرسمه ومكان معيشته على سطح البيت رقم 46 شارع منصور بباب اللوق، حيث كان يسير مترو حلوان فوق الأرض.

ولد كمال خليفة يوم 29 مارس 1926 بطنطا .. ثم توفي يوم 10 أكتوبر 1968 في مرسمه . وبالرغم من أنه من النحاتين المنازين في الستينيات إلا أنه اتجه للكتابة الأدبية كلما أجبره مرضه على التوقف عن النحت. وحصل على التفرغ الفني عام 1963، وقد اضطر عام 1965 إلى التوقف نهائيا عن النحت، واتجه إلى التعبير بالرسم في الثلاث سنوات الأخيرة من عمره والتي زادت عن 350 رسما.. أنجزها بالألوان المائية والجواش على الورق .. من ضمنها مجموعته «الثنائيات» التي كان يطلق عليها «الشقيقتان» وهي ملحمة درامية موسيقية شعرية عبر بها عن الآلام الغير محتملة التي عاناها في العقد الأخير من حياته. لنشاهد في رسومه الوجوه المتلاشية تفاصيلها في حزن طاغ، كما تلاشت حدود الشكل. واغبر الوجه.. . إنها وجوه باكية... حزينة... لقد حمل كمال خليفة اللون قوة تعبير هائلة، تماما كما حمل التشويه أعماقا وأبعادا، إلاأنه مازال ينظر للأشياء برومانسية، وشاعرية حزينة.

وهنا أتذكر عندما عرضت مسابقة لتصميم علم جديد لمصر بعد ثورة 23 يوليو 1952 فذهبت مع صديقي وزميلي سامي رخا.. إلى كمال خليفة في مرسمه، حتى نشترك معا في تصميم علم يعبر عن أعماق ووجدان وآمال الوطن، وإذا بكمال خليفة قد صمم علما بلون أزرق فاتح جدا، عنوانا عن السماء والآفاق الرحبة، بوسطه غصنان من أوراق الزيتون .. عنوانا عن السلام والمحبة... لكل شعوب العالم... وأصر على علمه الذي أرسل للجهات المسئولة باسمه.

وبهذه المناسبة أتذكر الفنان على الديب، قد أخبرني أثناء قيامه بتنسيق احتفالات الثورة بأنه صمم ملابس راقصات وراقصين الفنون الشعبية من ألوان الأحمر والأبيض والأسود، مما لفت أنظار قيادة الثورة لتلك الألوان الثلاثة، واختيارها بعد ذلك علماً يرمز لمصر يتوسطه النسر الذهبي.

**دفعة عام 1954**

ضمت الدفعة ثمانية طلبة في قسم التصوير كان بينهم فنان عراقي واحد... وهو نجيب يونس الذي سافر إلى بغداد بعد تخرجه. أما السبعة الآخرون فقد عملوا في تدريس الفن بعد حصولهم على دبلوم معهد التربية الفنية - ماعدا واحداً وهو الفنان عزت زكي الأمير.. الذي فضل الالتحاق بدار الهلال للعمل رساما صحفيا..

وهؤلاء جميعا أحمد محمد حماد، حليم ميخائيل حبشي، سعد الدين محمد حسنين عزمي رزق عبد الملك، مصطفى أحمد مصطفى، كانوا يمارسون فن التصوير من حين للآخر ماعدا واحدا ظل مداوما على الإبداع الفني وهو

**مصطفى أحمد مصطفى**

ولد عام 1930 بالقاهرة.. ثم توفي في يوم 22 نوفمبر عام 1999 بها.

حصل على منحة التفرغ الفني عام 1964 لمدة ثلاث سنوات. وقبل أن أخوض في تجربته... أتذكر ونحن طلبة في الكلية... شاركنا نحن دفعة 1955 مع البعض من الدفعات الأخرى من بينهم مصطفى أحمد في تأسيس جماعة استماع للموسيقى الكلاسيكية العالمية، وكنا نطلق عليه «مصطفى كلاسيك» لإدمانه سماع كلمة الموسيقى. يقول الفنان حسين بيكار عن هذه الجماعة: ولأول مرة في تاريخ كلية الفنون تعلو صيحة جديدة بين الطلبة. بأن الفنون على اختلاف عناصرها ما هي إلا باقة واحدة تحتضن مختلف الورود والأزهار .. وما هي إلا لغة تختلف عن زميلاتها في الشكل فقط، أما المضمون المعنوى فهو واحد في الجميع، لأنها جميعا مظاهر مختلفة المذاق «تنبع من نبع واحد».

لقد أجمع النقاد على أن مصطفى أحمد موهبة جديدة وأصيلة استلفتت الأنظار .. عندما شارك بلوحاته في معرض المتفرغين بقاعة الغرفة التجارية بباب اللوق في فبراير 1966، حيث قدم 24 لوحة استوحاها من «الرحيل عن النوبة» أيام تشييد السد العالي.

وبدأت بصمات الفنان تتبلور يوما بعد يوم مؤكدا أنها خليط من الشعر والموسيقى، إلى جانب قدر كبير من

الاتجاه الصوفى يذيب نفسه فى إطار من الغموض الذى يواكب المدرسة السوريالية، أو النظرة الميتافيزيقية.

وتبدو المعاناة واضحة فى معالجة القوالب الثقيلة الوزن لكى يؤكد كثافتها ما يكسبه من طبقات لونية تتآلف من ملمس خشن نابض ينضج بإحساس ضوئى عميق.

وكان له دور فعال فى توجيه الفن فى المعاهد الأزهرية، مما هيأ لظهور العديد من الطلبة الموهوبين، الذين عرضوا أعمالهم الفنية وافتتحها شيخ الأزهر.

وفى عام 1974 سافر للعمل بالجزائر لمدة عام، ثم فى السعودية لمدة عامين، كما أقام العديد من المعارض الشخصية فى مصر والخارج.

**بهجت محمد عثمان**

ولد عام 1931 فى حى بولاق القاهرة... ثم توفى عام 2001 بها.

بالرغم من دراسة الفنان بهجت عثمان فى قسم النحت .. وعمله بتدريس التربية الفنية للأطفال لمدة عامين .. إلا أنه تفرغ بعدها للعمل فى الصحافة، حيث عمل فى مجلة روزاليوسف،وصباح الخير، والمصور، والهلال، وحواء، وجريدة المساء .

وقد تميز برسم الكاريكاتير اللاذع... وصدرت له كتب كاريكاتير عديدة منها «حكومة وأهالى».. و«الديمقراطية للمبتدئين» ،و«رفاق سلاح»، كما كتب ورسم كتاب «صداقة بلا حدود» .. *بالإضافة إلى نشر أعماله فى سلاسل* مرسومة فى كتب، مثل: حكايات من «كليلة ودمنة» 30 كتاباً، و«رحلات ابن بطوطة» 16 كتاب، و«ألف ليلة وليلة» 5 كتب، ورسم أيضا كتباً عديدة لدور النشر العربية .

**دفعة عام 1955**

تعتبر هذه الدفعة دفعة فارقة فى تاريخ كلية الفنون الجميلة، وذلك لتسميتها الكلية أول الأمر عام 1950 «الكلية الملكية للفنون الجميلة» وما أعقبها من صدى فى جميع الدوائر الثقافية والإعلامية... يحمل فى طياته تخرج أعلام الفنون الجميلة منذ عام 1908 وعلى مر العصور من داخلها، بالإضافة إلى ولوج أبوابها الطالبات الإناث، لتصير كلية مشتركة من الجنسين، بعد أن كانت مقصورة على الذكور مما حدا للكثير التقدم بالالتحاق بها بعد اجتياز الاختبار الفنى الممتد ثلاثة أيام، كما كان فى الماضى.

وهكذا كان المقبولون فى هذا الوقت ٣٥ طالبا وطالبة، وهذا عدد ضخم بالنسبة للدفعات السابقة وذلك فى الأربع أقسام الفنية ماعدا قسم العمارة، حيث كانت الدفعة عام 54 تتكون من 17 طالبا فقط، أما بالنسبة للمقبولين فى هذه الأيام لا توجد وجه مقارنة على أى حال من الأحوال بالمئات من الطلبة الملتحقين كل عام فى الأربع كليات للفنون الجميلة بالقاهرة والإسكندرية والمنيا والأقصر.

وبالتالى من هذه الدفعة سوف لا أذكر أسماء الملتحقين بقسم التصوير ولكنى سوف أؤكد فقط على الموهوبين، والذين ارتفعت قامتهم فى فن التصوير من كل دفعة.

**فاطمة محمد حسين العرارجى**

ولدت عام 1931 بالقاهرة .

1958 ـ حصلت على بعثة داخلية بمرسم الأقصر لمدة عامين .

1970 ـ سافرت فى بعثة دراسية لإيطاليا لتحصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة، روما عام 1973.

عينت فى كلية الفنون الجميلة ـ قسم التصوير ـ بالإسكندرية منذ بداياتها الأولى حتى أصبحت رئيسة قسم التصوير من عام 1981 حتى 1987.

تبلورت تجربتها فى مجموعة «الإنسان والكون»، حيث خلقت عالما خاصا منفردا لها امتد فى إبداعاتها المتواصلة، قال عنها الناقد الإيطالى رولاندو رينزونى،

الانسان.. الشجرة.. الجبل .. هى عناصر تصويرية لها *بعدها الرمزى والنفسى والتى ولاشك فى أنها تمثل* مدخلا.. *ومفتاحا لعالم الفنانة الذى نجد فيه ارتباط* مضمون الشكل بالرغبة فى إبداع عمل تصويرى يتميز بخصوصية، ويحمل مقاطع من الرصيد الفنى البدائى.. والمصرى القديم خاصة.. والذى يمثل لها مثيرا ورافدا.

كما أن التلخيص والتعديل للشكل.. والذى تجربه الفنان باقتدار وتوظفه فى تحديث القديم مع الحديث.. والعكس .. من خلال التراكمات الداخلية يجعلها تقترب من تشكيل له غنائيته الممتدة، وأصداء من الشاعرية، والصوفية».

**چورج عبد المسيح بشاى البهجورى (چورچ البهجورى)**

ولد عام 1932

ظهر نبوغه فى الرسوم السريعة (الاسكتش) وهو طالب.. مما أهله للانضمام إلى أسرة مجلة روزاليوسف قبل تخرجه... ليصبح من أهم رسامى المجلة فى مدة قصيرة.. ولم يترك فن التصوير الخالص، بل زاوج بين

إبداعاته في مرسمه، ورسم الكاريكاتير السياسي والاجتماعي.

تميزت لوحاته الأولى بقربه للحارة الشعبية، ورسمه للأطفال الأبرياء، الذين يعيشون تحت خط الفقر، والتصاقه بالعمال الكادحين، والمقاهي الشعبية مما أضفى على إبداعاته هوية محلية، في قالب درامي يتوافق مع ثقافة العصر، ويكشف عن مأساة الإنسان وصراعه مع الحياة في لغة بسيطة يمكن إدراكها بسهولة. وسافر عام 1975 إلى فرنسا ومكث بها حوالي ثلاثة عشر عاما، ليعود إلى الوطن محملا بأفكار ورؤى جديدة اكتسبها من حياته المستمرة في أوروبا.. انعكست على لوحاته الجديدة، المتميزة بتكوينات جمالية معتمدة على الشكل واللون والملمس مع عدم تخليه عن العنصر التشخيصي.

ويعود البهجوري مرة ثانية .. إلى عناصره الهامة في القاهرة المعزية بين ساكني الأحياء الملاصقة لجامع الحسين.. وحواريها الضيقة، ليبدع ما ألهمه في الماضي.. في صورة الحاضر .. مع التغيرات الجذرية الحادثة الآن.

**محمد عبد الحليم عبد المنعم البرجيني (عبد الحليم البرجيني)**

ولد عام 1930 في قرية البرجين محافظة المنيا.

عمل رساما في المجال الصحفي بعد تخرجه في قسم الحفر مع إنه كان يعمل في مجلة «الجيل الجديد» بدار أخبار اليوم منذ عام 1952 .. لتظهر مواهبه الفنية وأسلوبه المتميز في جريدة الجمهورية، وفي عام 1961 كلف بمهمة صحفية في بعض الدول الأفريقية استغرقت تسعة شهور.. وفي عام 1969 عمل مستشارا فنيا لمؤسسة الأيام الصحفية السودانية.. حتى عاد للقاهرة عام 1972وفي عام 1973 دعته دولة أبو ظبي ليعمل مشرفا فنيا لمطبوعات ومجلة القوات المسلحة «درع الوطن» حتى عام ١٩٩٨ . تلك المدة الطويلة نحو خمسة وعشرين عاما كالمهاجر من مصر .. قد تركت أثرا معاكسا بعيدا عن الحركة الفنية المعاصرة.. مع أنه في السنوات الأولى من تخرجه شارك مصطفى حسين، وحسن حاكم في إخراج فيلمين للرسوم المتحركة «تيتي ورشوان» والديناصور والنملة، غير رسومه للأطفال البديعة في مجلتي سمير وكروان .

**عبد الرؤوف عبد المجيد محمد**

ولد في عام 1932 بحي الخليفة .. وتوفي عام بحي الدقي.

تخرج في قسم الفنون الزخرفية.. بعد مرور عام من التحاقه بقسم التصوير وحصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة بروما - إيطاليا عام 1959 .. وقد أقام العديد من المعارض الخاصة.. وصمم الكثير من ديكورات المسرح والسينما.. أعماله الفنية مستوحاة من التراث الإسلامي والزخارف المعمارية والمشربيات والمساجد ولم يسعفه الوقت لوفاته مبكرا.

وقد ضمت الدفعة الفنان جميل عبد المعطي حسين، وكان من المصورين المجتهدين إلا أن عمله في المتحف الحربي .. قد شغله بالإضافة إلى تصوير الوجوه «البورتريه» لبعض الفئات الثرية.. التي استحوذت على إنتاجه دون إقامة أي معرض خاص له.

وعبدالوهاب حامد محمود الجريدلي الذي كان لديه رؤية ثورية نشطة في السياسة والإبداع الفني.. ولم يسعفه الزمن لاستشهاده في نهر النيل، بالقرب من معبد أبو سمبل عام 1963 وهو يقوم برسم المناظر الطبيعية في جنوب الوادي. وماجد بشارة جرجس الذي عين بالمتاحف الأثرية ويشارك باستمرار في المعارض العامة .

كا اختار محمد أحمد حمزة العمل في شركة الإعلانات المصرية ثم العمل مع الفنان عبد الغني أبو العينين بجريدة الجمهورية حين تولى الأديب فتحي غانم رئاسة تحريرها عام 1959 ومزاولته للنقد الفني.. منذ ذلك التاريخ.

هذا بالإضافة إلى مشاركته في مجلس إدارة جمعية خريجي الفنون الجميلة منذ عام 1956 حين تولى رئاستها. عز الدين حمودة، صلاح طاهر، أحمد أمين عاصم، وعبد العزيز درويش والذي رافقهم مع أنه أصغر سنا.. مستوحيا تجاربهم الحياتية... ومنغمسا في أعمالهم الفنية... وعلى وجه الخصوص أحمد عاصم ودرويش كأشقاء كبار .

وصارت الجمعية قدره، يتقلب في جميع مناصبها، ليصبح رئيسها أكثر من خمس عشرة دورة... كأنها جزء لا يتجزأ من حياته الفنية والثقافية والاجتماعية.. والتي لازمها كتوأم غير قابل للانفصال.

وفي مضمار النقد الفني كتب في جريدة الجمهورية والكثير من المجلات والجرائد أهمها الإجيبسان جازيت التي استمد يكتب منها كل أسبوع لمدة ثمانية عشر عاما متواصلا، كما له كتب عديدة عن الفن والاتجاهات الفنية .

**دفعة عام 1956**

**عبد الرحمن النشار واصف**

ولد عـام 1932 ثم توفى عـام 1999 فى باريس إثر عملية جراحية خطيرة.

1957 ـ حصل على دبلوم المعهد العالى للتربية الفنية.. وبعدها سافر إلى المجر ليحصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة ببودابست.

1958 ـ اختير للعمل مدرسا للتربية الفنية فى الواحات .. للحنين الذى كـان يراوده للتـعـبـيـر عن العناصـر الفولكلورية.. فى الفضاء اللانهائى من حوله.

1968 ـ حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة لمدة سنتين .

عمل استاذا فى قسم التصوير بكلية التربية الفنية حتى وفاته .

لقد مر الفنان النشار بعدة مراحل فنية... خاضـها بجرأة وتحكم فى تقنياته والتحول المفاجىء فى الأسلوب، ففى بداية حياته الفنية أخذ يهتم بالموضوع مستخدما عناصر واقعية.. وسرعان ما تحول إلى الاهتمام بتحليل عناصره الطبيعية إلى أن توصل فى البحث فى الهندسى والعضـوى. التى لازمتـه فترة طويلة.. إلى أن وصل إلى تجسيد اللوحة ذاتها... إلى مساحات هندسية بارزة وغائرة مستخدما خامات مساعدة.. كالمرايا والأوراق الذهبية والمفضضة.. والرسم عليها بأسلوب المنمنمات الأيقونية.. ليتوصل فى لوحاته... إلى حالات صوفية مزينة بفصوص خزفية ذات ألوان براقة، ومزركشة بأشكال تراثية وأسطورية..

**محسن محمد موسى الخضراوى**

ولد عام 1935

1957 ـ حصل على دبلوم المعهد العالى للتربية الفنية بالقاهرة .

1960 ـ سافر فى بعثة دراسية ليوغوسلافيا .. وللمجر عام 1978 لدراسة الترميم .

1981 ـ حصل على درجة الدكتوراه عن رسالته (الرسم وتذوق فن التصوير) .

ـ عمل أمينا لمتحف الجزيرة وتولى مهمة إنشائه وإعداده.

ـ عين عميدا لكلية الفنون الجميلة بالمنيا .

تميل لوحاته لفن التجريد الهندسى.. مع استعماله للحروف العربية بأسلوب زخرفى.

**سامى رافع محمد**

ولد عـام 1931 بالقـاهرة وتخـرج فى قـسم الفنون الزخرفية .

1957 ـ حصل على دبلوم المعهد العالى للتربية الفنية بالقاهرة .

1966 ـ حصل على دبلوم كلية الفنون الجميلة (قسم المسرح) بفيينا ـ النمسا حيث قضى هناك ٥ سنوات، منها عام كامل فى دار أوبرا فيينا

1975 ـ نال الجائزة الأولى.. عن تصميمه للنصب التذكارى للجندى المجهول.. وقام بالإشراف على تشييده فى مدينة نصر.. ويعد من معالم القاهرة الهامة.

1992 ـ قام بتصميم الرسوم الجدارية لتسع عشرة محطة للخط الثانى لمترو الأنفاق بالقاهرة الكبرى.

كما شارك فى عرض لوحاته فى المعارض المحلية والخارجية وتصميم العديد من الشعارات والملصقات، وطوابع البريد، والعملات التذكارية والعملات الورقية... بالإضافة إلى تصميمه ديكورات الأوبرا من بينها أوبرا «عايدة» و«مدام بترفلاى» وأوبريت «حياة فنان» غير رسمه لكتب الأطفال، ويتميز الفنان سامى رافع بإجادته رسم المنظر الطبيعى .. إلا أنه صاغ لوحاته العديدة بأسلوب الاهتمام بالتصميم واستخدام الكولاج على وجه خاص .. قصاصات الخيش ذى المسام والخشونة الواضحة... أما فى لوحاته العديدة عن أسماء الله الحسنى.. فقد لعب التصميم واللون العامل الأكبر فى إبداعها . وهكذا يعتبر سامى رافع فنانا شاملا فى الحركة الفنية المصرية الحديثة.

**على محمد مهيب (على مهيب)**

ولد فى 26 مارس 1935 بمدينة السويس.

1956 ـ تخرج فى كلية التربية الفنية وعمل فى مدرسة كرموز الإعدادية للبنين ـ الإسكندرية .

1959 ـ عين معيدا بكلية الفنون الجميلة (قسم الحفر) القاهرة .. وقدم استقالته عام 1963 .

1961 ـ أسس هو وشقيقه حسام الدين قسم الرسوم المتحركة بالتليفزيون المصرى مما ساعد على تكوين العديد من الفنانين فى هذا المجال.. من رسم ..وتصوير وتحريك.. وكتابة السيناريو، والإخراج. وقد حقق على مهيب تجربة عظيمة أفادت تنوع الإنتاج التليفزيونى وتركه خلفه مجموعة متميزة من الفنانين الشباب.

1968 ـ تولى مهام المستشار الفنى لمؤسسة الأهرام لشئون الإعلان حتى عام 1990.

**زينب أحمد رأفت السجينى (زينب السجينى)**

ولدت عام 1930 بالقاهرة .

1957 ـ حصلت على دبلوم المعهد العالى للتربية الفنية .

1972 ـ حصلت على درجة الماجستير من كلية الفنون الجميلة (قسم الفنون الزخرفية) عن بحثها «قيم التكوين الزخرفى فى فن التصوير المصرى القديم» .

1978 ـ حصلت على درجة الدكتوراه فى فلسفة التربية الفنية عن رسالتها «أسس تصميم المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية»

وتدرجت فى هيئة تدريس معهد التربية الفنية حتى أصبحت رئيسة لقسم التصميم.

نشأت الفنانة فى بيئة فنية عريقة، ببيت عمها المثال الكبير جمال السجينى، وعلى يديه تعلمت كيف تصوغ خطوطها وألوانها وتبدع أشكالها... وفى بيت الزوجية شاركت الفنان عبد الرحمن النشار عشقهما للفن.

وقبل أن تستقر على أسلوبها التعبيرى الرمزى كانت هناك مرحلة تجريدية. استوحتها من الدوائر الخشبية فى تكوينات هندسية صارمة... تنحى بعدا جديدا تدخل فيه الظلال المستخدم كعنصر فى تخليق التصميم متعدد الأبعاد والإيقاعات.

وبعد اشتراكها فى مسابقة نهر النيل.. انسابت أفكارها بسيل من الموضوعات المرتبطة بالنهر.. وبتكوينات غير مسبوقة .منحازة إلى جنسها.. وإلى الطفولة البريئة .

**دفعة عام 1957**

**إيهاب شاكر أنطون (إيهاب شاكر) .**

ولد عام 1933 القاهرة فى ضاحية عزبة النخل .

1947 ـ درس على يد الفنان الإيطالى «كارلو مينوتى» .

1952 ـ 54 ـ التحق بمعهد ليوناردو دافنشى لدراسة فن التصوير أثناء دراسته فى الفنون الجميلة .

1953 ـ عمل رساما صحفيا فى جريدة الجمهورية، والمساء قبل تخرجه حتى عام 1960 .

1960 ـ انتقل إلى مجلة روزاليوسف ثم فى صباح الخير إلى أن أصبح مستشارا فنيا لها .

1972 ـ عمل بباريس بمجلة «جون افريك» فترة غير طويلة، حيث قضى هناك حوالى 8 سنوات (1968 ـ 1976) وشارك برسومه فى أغلب مجلات الأطفال فى مصر والبلاد العربية .

كما قام برسم كتب الأطفال: «لو كنت ملكا»، و«حكاية أراجوز».. بالإضافة إلى تصميمه مسرحيات للعرائس فى مصر وباريس .. مع إخراجه أفلام رسوم متحركة منها «رقصة الهوى»، « 1 ـ 2 ـ 3».

أما من ناحية فن التصوير فقد شارك فى العديد من المعارض العامة... وإقامته معارض خاصة فى القاهرة... وكيوتو فى اليابان.. وفيينا .وروما... وباريس وتعتبر مجموعته الموسيقية .. من أبلغ لوحاته تعبيرا... وشفافية.. .لعبقرية تحويرها وألوانه وزخارفه ذات الطابع الشرقى الأصيل.. وتكويناته المحكمة... بتصميم فى غاية الانسجام.. والتناغم .والدقة المتناهية .

**عبد الوهاب مرسى السيد رزق (عبد الوهاب مرسى)**

ولد عام 1931 فى أبو كبير، محافظة الشرقية .

1958 ـ عمل فى مركز تسجيل آثار النوبة... المنشأ قبل تشييد السدالعالى ثمانية عشر عاما حتى 1976، حيث حقق صياغة صور الفن المصرى القديم ورسومه على أرض الواقع بين أعمدة المعابد وجدران المقابر الأثرية.

لفت عبد الوهاب مرسى إليه الاهتمام بعد أن نهل من ينابيع التراث ..أثناء عمله فى أرض النوبة الخصبة بفن الفراعنة.. وأيضا الفن الشعبى.. ليعيد إلينا فى العصر الحديث عبق الزمن السحيق.. والكشف عن أسرارها ..ليحقق المعادلة الصعبة... بين الرموز ذات الوظائف الشعائرية والمعان السحرية وما يكمن فيها من طاقة حيوية هائلة. وبين توظيف تلك المعان فى لوحات شبه جدارية... تمسك بمشاعر المتلقى .. وتذوق نكهتها المصرية... وأصالة هويتها.. كما فى لوحاته «الرزق»، و «الأرض»، و«لعبة مصرية».

**فتحى أحمد يوسف ناصر (فتحى أحمد)**

ولد فى 7 سبتمبر 1939 فى نجع حمادى، محافظة قنا، وتوفى بالقاهرة .

1988 ـ حصل على درجة الدكتوراه عن رسالته «القيم التشكيلية للمدرسة التعبيرية فى فن الحفر البارز» كلية الفنون الجميلة ـ القاهرة.

ـ عمل أول الأمر فى الهيئة المصرية العامة للكتاب كرسام ومخرج فنى للكتب، ومجلات الهيئة .

ـ عين فى هيئة تدريس قسم الجرافيك كلية الفنون الجميلة ـ المنيا، إلى أن أصبح رئيسا للقسم.

مارس الفنان فتحي أحمد فن التصوير بجانب تخصصه فى فن الجرافيك.. وكانت معظم أعماله أول الأمر تسجيلية واقعية... مهتما فيها إلى حد بعيد بكل دقائق وتفاصيل المنظر، وفى مرحلته التالية اتسمت أعماله بالرمزية التعبيرية، التى ظهرت واضحة فى أعماله بعد نكسة 1967.

وبعد ما يقرب من عشر سنوات اتجه الفنان لأسلوب العقلانية التجريدية، حيث تبلورت خطوطه إلى البناء الهندسى المتناغم بالحس الميتافيزيقى المتأرجح بين السوريالية والتعبيرية.

أما مرحلته الأخيرة نجد الفنان يعود إلى التراث وتأكيده للشخصية المصرية.

**إدريس محمود فرج الله**

ولد فى 10 يونيو 1932 بمدينة الفيوم .

1958 ـ حصل على دبلوم المعهد العالى للتربية الفنية، القاهرة .

1964 ـ حصل على دبلوم الدراسات العليا من أكاديمية الفنون الجميلة ببودابست ـ المجر، بعد تخرجه عمل فى مصلحة المساحة مدة قصيرة ثم عمل بالتدريس فى المدارس العامة قبل تعيينه فى كلية الفنون الجميلة ـ قسم الجرافيك بالإسكندرية.

الفنان إدريس كجميع رفاقه من خريجي الفنون الجميلة يبدأ بالتسجيلية الواقعية، .وهذا ما شاهدناه فى مشروع تخرجه وموضوعه «حفر قناة السويس» يقول عنه الفنان صبرى حجازى. «كان عاشقا للضوء والأفق المفتوح... ومن يقف أمام أعماله الابداعية فى الرسم .والالوان المائية.. والطبعات الفنية... يكتشف ذلك الجوهر الفريد للجمال والسلام فى الطبيعة.حيث ينبض اللون وإنشائياته الحوشية... الحرة... بإيقاع ساحر تتوحد فيه العناصر كلها... الأرض ..السماء... والبيوت.. والحقول... والحيوانات والإنسان فى نسيج نابض بالتعبير».

**يوسف فرنسيس يوسف سركيس (يوسف فرنسيس)**

ولد عام 1934 بالقاهرة من عائلة ذات جذور أرمنية.. وتوفى عام 2001 فى شرم الشيخ، سيناء .

1958 ـ منح بعثة داخلية فى مرسم الأقصر لمدة سنتين لتفوقه .

1960 ـ عين معيدا بقسم التصوير فى كلية الفنون الجميلة، ولكنه استقال ليعمل فى الصحافة .

ـ فى البداية عمل رساما فى مؤسسة روزاليوسف، ثم انتقل إلى مؤسسة الأهرام، واستمر بها .

ـ حصل على دراسة سيناريو الأفلام السينمائية فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة على يد الأديب رشاد رشدى.

ـ عمل بالنقد الفنى ثم تحول إلى النقد السينمائى الذى تفوق فيه .

ـ قام بإخراج عدة أفلام سينمائية روائية طويلة .

1965 ـ أقام أول معرض شخصى بقاعة أخناتون ـ شارع قصر النيل ـ القاهرة.

1967 ـ أقام معرضه الشخصى الثانى بالقاعة نفسها الذى تضمن أعمالا فى التصوير والنحت فى الخشب والتى تبعها بالعديد من المعارض الشخصية.

شارك فى المعارض العامة الداخلية والخارجية.. فى بولندا .. تشيكوسلوفاكيا .. إيطاليا... يوغوسلافيا .. سوريا ..لندن... باريس... ولبنان.

تميزت لوحات يوسف فرنسيس بسلالة الخطوط المعبرة مع بساطتها وليونتها، على وجه الخصوص فى أعماله التى تظهر فيها الشخوص ذات النسب التشريحية الواضحة . كان أول الأمر يهتم بالتفاصيل والخلفيات المكملة للعمل.. إلا أنه بعد مدة .. غير قصيرة جذبته شخوص الفتيات الجميلات الرقيقات المرسوم على خلفياتها أشكال تجريدية .. يضعها بأسلوب سريع انفعالى.. مكملة للوحة .. تميل إلى المدرسة السوريالية الرمزية.

**ناجى شاكر أنطون (ناجى شاكر)**

ولد عام 1932 بالزيتون ـ القاهرة.

التحق بمدرسة الفنان الإيطالى «منيوتى» ثم التحق بمدرسة ليوناردو دافنشي قبل التحاقه بكلية الفنون الجميلة.

1957 ـ قدم مشروع الدبلوم عن العرائس.

وترجم قصة «عقلة الصباع» إلى عرائس.

اشترك مع فرقة مسرح بوخارست لتعليم فن العرائس.

1961 ـ فازت مسرحية «الليلة الكبيرة» عن تصميمه للعرائس بالمركز الثانى من ضمن 27 دولة مشتركة.. فى بوخارست .. والتى تعرض بمصر والدول العربية حتى الآن.

1970 ـ حصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة بروما .

اشترك فى إنشاء مسرح القاهرة للعرائس.. وقام بتصميم وإخراج العديد من مسرحياته منها «حمار شهاب الدين».«مدينة الأحلام» «دقي يا مزيكة»

1977 - حصل على جائزة الدولة عن تصميم ديكور وأزياء فيلم «شفيقة ومتولي»

وبالرغم من شهرته فى مجال مسرح العرائس إلا انه غير بتصميم الديكور والعمارة الداخلية... والملصقات.. وأغلفه الكتب... حيث فازت بعض تصميماته بالجوائز المتعددة... مما جعله من أهم أساتذة التصميم فى كلية الفنون الجميلة القاهرة

**محمد قطب ابراهيم خليل (محمد قطب)**

ولد عام ١٩٣٤، محافظة أسيوط .

1970 - درس الماجستير بالمعهد الحكومى الفنى بفلورنسا - إيطاليا .

بدأ العمل بالقسم الفنى بدار الهلال - جريدة الجمهورية .. ووكالة أنباء الشرق الأوسط .. إلى أن أصبح المستشار الفنى للهيئة المصرية العامة للكتاب.

برع فى رسوم الأطفال.. والرسوم التوضيحية بمجلة سمير وقطرالندى... ويميل فى لوحاته الزيتية إلى عناصر ومفردات الفن الشعبى.

**دفعة عام 1958**

**إسماعيل طه عبد المجيد نجم (إسماعيل طه)**

ولد فى 20 يناير 1937

1960 - عين معيدا فى كلية الفنون الجميلة - قسم الديكور - بالإسكندرية.

حصل على دبلوم الدراسات العليا من أكاديمية الفنون الجميلة - ببودابست - المجر.

1974 - حصل على درجة الدكتوراه من أكاديمية الفنون الجميلة بروما - إيطاليا.

1981 - أصبح رئيسا لقسم الديكور فى كلية الفنون الجميلة الإسكندرية حتى 1985 ثم من (1994 - 1997).

١٩٨٤ - انتخب عميدا لكلية الفنون الجميلة الإسكندرية إلى عام 1993.

شارك بلوحات فى فن التصوير بأكثر من أربعين معرضا محليا وعالميا.

استخدم فى لوحاته مفردات شعبية بأسلوب زخرفي.وألوان مبهجة فى اتزان وتناغم عقلانى.. محسوب بدقة فى وضعه لعناصره الشكلية واللاشكلية التجريدية.

**حلمى عبد الحميد أحمد التونى (حلمى التونى)**

ولد فى 1 مايو 1934 بمدينة بنى سويف.

ظهرت موهبته الفنية قبل التحاقه فى كلية الفنون الجميلة - قسم الديكور

1959 - عمل بعد تخرجه فى دار الهلال .. وفى مجلات الأطفال..

1974- ذهب إلى لبنان ليعمل فى إحدى المؤسسات الخاصة بالنشر، ليعمل رساما ومصمما للأغلفة أيام الحرب الأهلية فى لبنان.

1984- عاد إلى القاهرة ليعمل مستشارا فنيا لمجلات دار الهلال.. ثم مؤسسة الشروق للنشر ومشرفا فنيا على مجلة «وجهات نظر» .. غير رسومه الإيضاحية فى مجلة العربى الكويتية .

كلفته مؤسسة اليونسيف بتصميم ملصقات للأطفال.. وتأليفه رسم كتاب «ماذا يريد سالم» للأطفال الذى ترجم إلى ثماني لغات.

ومنذ أوضع قدميه على أرض مصر بعد قضائه حوالى عشرة أعوام فى بيروت انطلق فى رسم اللوحات الزيتية، وإقامة المعارض الخاصة الدورية والاشتراك فى المحافل العامة الداخلية والخارجية.

تميزت أعماله أول الأمر فى فن التصوير بتخيل الفنون الشعبية الأسطورية.. واستمر مع مفرداتها مدة طويلة من بينها . ست الحسن والجمال «بنفسج» .. والنخيل المثمر والطيور المغردة.. والورود الحمراء... والسمكة... والفرس .. والهدهد .. والقلوب والضفائر .. والوجوه ناصعة البياض... لترتفع قيمته بين جيله من الفنانين.

**محمد فؤاد أمين عبد الله تاج الدين (فؤاد تاج الدين)**

ولد عام 1933 بطنطا - محافظة الغربية.

1958 - عين معيدا بقسم التصوير كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية فى بداية نشأتها .

اشتغل أثناء عمله بالنقد الفنى والمساهمة فى الرسوم الصحفية بجريدة المساء.

1970 - حصل على درجة الدكتوراه من أكاديمية الفنون الجميلة - بروما - إيطاليا.

1967 - 1972 - شارك بإنتاجه فى التصوير والنحت فى بينالى الإسكندرية، ليفوز بجائزة التصوير فى الدورة التاسعة... وفى فن النحت بالدورة الحادية عشرة والثالثة عشرة.

شارك بأعماله الفنية فى المعارض المحلية والعالمية .

قام بأعمال التصوير الجدارى فى قصر الزهراء بالإسكندرية.. وكنيسة مارى جرجس باسبورتنج الإسكندرية.. وكنيسة الملاك ميخائيل.. كما قام بترميم وإعادة صياغة الكثير من الأعمال الفنية العالمية من اللوحات .. والنحت .. والزجاج المعشق فى قصر عابدين.. والقبة.. والطاهرة... ورئاسة الجمهورية بمصر الجديدة .. على مدى أكثر من ثلاثين عاما تتميز لوحاته بالواقعية التسجيلية.. . غير لوحاته التجريدية الغنائية من حين لآخر.

**جمال قطب على (جمال قطب)**

ولد فى 1 أكتوبر 1932

عمل رساما فى مجلات دار الهلال وهو لايزال طالبا فى قسم الحفر.

صمم أغلب أغلفة روايات الكاتب الكبير نجيب محفوظ الأولى .

أشهر لوحاته الإعلامية مجلد «انتصار بورسعيد» الذى صدر عن مصلحة الاستعلامات فى أواخر ستينيات القرن العشرين.

1976 - 1977 ـ كلف بإنجاز اللوحات التاريخية لمتحف الملك عبدالعزيز آل سعود، الرياض .

1979 ـ أسس مدرسة الرسم الحر بالدوحة ـ قطر.

شارك بكتاباته فى الصحف ومجلات دول الخليج العربى تحت عنوان «روائع الفن العالمى» فى مجلة الدوحة.. و«الفن والحرب» فى مجلة الحرس الوطنى السعودية.. وكتابه يوميات فى مجلة «الراية» القطرية.. كما سجل التراث الخليجى فى لوحات بانورامية ضخمة اشتهر برسم الصور الشخصية «البورتريه» للملوك والرؤساء وكبار الشخصيات فى العالم العربى... كما رسم صورة شخصية للملكة إليزابيث ملكة بريطانيا.

ويعمل حاليا مستشارا فنيا لمجلات دار الهلال، بالإضافة إلى تدريسه التذوق الفنى بمعهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون بالقاهرة.. غير تأليفه كتب .«الفن والحرب» ..و«ملهمات المشاهير» .. و «روائع الفن العالمى»..

**حسين محمد حسنين الجبالى (حسين الجبالى)**

ولد عام 1934 ـ القاهرة.

1959 ـ حصل على دبلوم المعهد العالى للتربية الفنية بالقاهرة .

1967 ـ حصل على دبلوم معهد الفنون الجميلة ورسوم الكتاب بأوربينو ـ إيطاليا

1976 ـ درس فن الحفر تسعة شهور فى هولندا .

1959 ـ تدرج فى هيئة تدريس قسم الحفر بالكلية إلى أن أصبح رئيسا للقسم . انتخب نقيبا للفنانين التشكيليين.

وقد بدأ إنتاجه الفنى منذ عام 1960 . عالجه فى البداية بشكل واقعى ثم تحول بعد ذلك إلى الأشكال الهندسية... مع ميل للأسلوب التكعيبى.. وفى الوقت نفسه استخدم الحروف والكلمات العربية المقروءة فى لوحاته كقيم تخدم بناء التكوين إلى آن وصل لاستخدام الحروف الهجائية .. كوجهة نظر جمالية بحتة للحروف دون مدلول لفظى، كما شملت أعماله الأخيرة محتوى تعبيرى، وخاصة فى أشكاله الهرمية المثلثة الاضلاع .. مستعملا فيها الألوان الساطعة المطعمة برقائق الذهب.

**حسن حاكم**

ولد عام ١٩٢٩ بأنشاص محافظة الشرقية من آسرة سودانية الأصل، ثم توفى عام 1998 بالقاهرة، عمل وهو لايزال طالبا فى الكلية بجريدة المساء ومجلات الأطفال بدار الهلال ومجلة الاثنين، اختاره التليفزيون الألمانى للعمل معه.

أحد مؤسسى أول مجلة أطفال مصرية صميمة «كروان».

شارك فى رسم أول فيلم رسوم متحركة عربى «تيتى ورشوان» مع عبد الحليم البرجينى ومصطفى حسين.

1966 ـ سافر إلى الكويت ليعمل رساما لمجلتى «الكويت» و«العربى» .. ثم عين مستشارا فنيا بوزارة الإعلام الكويتية، واستمر هناك لما بعد الغزو العراقى لها، أنجز الكثير من اللوحات الجدارية من أهمها لوحة فى مستشفى «الصليبخات» بالكويت ويعود إلى القاهرة مستكملا رسالته فى خدمة فن الطفل والكاريكاتير.

**فايز فريد حنا (فايز)**

ولد عام 1933 ـ بالقاهرة وتوفى عام 2002 بالقاهرة .

يعد أول من رسموا للأطفال فى مجلة سمير منذ عام 1959، كما له رسوم كاريكاتورية فى مجلة التحرير والكواكب .وله أكثر من كتاب للأطفال من بينها «ضحكات فايز » المنشورة فى سلسلة كتب الهلال للأولاد والبنات.

عمل فى مصلحة المساحة منذ تخرجه من قسم التصوير إلى آن أصبح رئيسا للقسم الفنى، ثم مديرا عاما لأقسام الرسم والطباعة.

**محمد عادل حسن حسنى (عادل حسنى)**

ولد فى 1 يوليو 1933 ـ القاهرة.

عمل وهو طالب فى قسم التصوير بجريدة الجمهورية.. وبعد تخرجه عين بمصلحة المساحة.. ثم انتدب للتليفزيون المصرى ليعمل رئيسا لقسم المناظر واللوحات الفنية .

1973 ـ سافر إلى الجزائر العاصمة للعمل سكرتيراً للتحرير فى مجلة «المجاهد» وهى المجلة التى تعبر بلسان حزب جبهة التحرير الوطنى الجزائرية إلى أن أصبح رئيسا لتحريرها .

شارك منذ تخرجه فى المعارض العامة المحلية والخارجية، كما له أعمال فنية فى متحف محمد عرابى بمحافظة الشرقية.

**عبد المعبود أبو اليزيدعلى شحاتة (عبد المعبود شحاته)**

ولد ببلطيم، البرلس عام 1932.

1959 ـ حصل على دبلوم المعهد العالى للتربية الفنية ـ القاهرة .

عمل رساما صحفيا بجريدة المساء عام 1956 ـ 1966 قبل تخرجه .

1961 ـ عين معيدا بالمعهد العالى للتربية الفنية ـ القاهرة .

1964 ـ عمل سكرتيرا للتحرير بمجلة «العمل» .

شارك فى العديد من المعارض العامة بمصر والخارج .

1967 ـ أقام أول معرض شخصى بقاعة أخناتون 6 شارع قصر النيل .

انعكست على أعماله مسحة أدبية التى تعتبر إحدى مقومات فنه عندما يتناول القضايا العربية والإنسانية... ليعبر عنها ببلاغة وصدق مستعينا فى كثير من الأحيان بالرمز... دون أن يفقد العمل مقوماته التشكيلية الأساسية.

**بدوى سعفان**

ولد فى 18 يناير 1928.

1960 ـ منح البعثة الداخلية بمرسم الأقصر لمدة سنتين.

1962 ـ حصل على دبلوم المعهد العالى للتربية الفنية .

عين فى مدارس وزارة التربية والتعليم حتى أصبح وكيلا لمدرسة المنصورة الثانوية العسكرية، ثم قام بالتدريس فى كلية التربية النوعية بالمنصورة إلى أن صار رئيسا لقسم التصوير بها، سافر إلى سوريا وأقام معرضا خاصا فى دمشق وحلب عام 1962.

1971 ـ سافر إلى ليبيا لتدريس التربية الفنية واستمر هناك حتى عام 1975.

يستمد لوحاته الفنية من أحلام البسطاء وآمالهم.. بفطرية بالغة وبألوان بسيطة بهيجة .

**دفعة عام 1959**

**مصطفى مصطفى حسين موسى (مصطفى حسين)**

ولد عام 1935 بحى الحسين ـ القاهرة .

1952 ـ عمل فى الرسم الصحفى قبل التحاقه بكلية الفنون الجميلة، حيث يعتبر أصغر رسام صحفى فى مصر.

1957 ـ عمل رساماً كاريكاتيرياً فى مؤسسة أخبار اليوم .

1956 ـ اشترك فى رسم أول فيلم للرسوم المتحركة لمؤسسة السينما مع عبد الحليم البرجيني وحسن حاكم.

1964 ـ انتخب لرئاسة جمعية خريجى الفنون الجميلة .

1980 ـ اختير كأحسن رسام صحفى عدة مرات بحرفيته العالية .

1993 ـ انتخب لرئاسة الجمعية المصرية للكاريكاتير .

1999 ـ عمل أستاذا غير متفرغ فى كلية الفنون الجميلة ـ القاهرة .

2002ـ انتخب نقيبا للفنانين التشكيليين .

ـ حصل على الجائزة التقديرية للفنون .

له لوحات فنية عديدة بالألوان الزيتية وألوان الجواش على وجه الخصوص الصور الشخصية البورتريه.. بالإضافة إلى تصميمه الملصقات والأغلفة، وإخراج كتب الأطفال، والرسوم المتحركة.

يعد أسرع رسام فى تشكيله للخطوط والألوان فى مصر .

**صفوت عباس فهمى (صفوت عباس)**

ولد فى 26 مايو 1932 .. بحى إمبابة ـ الجيزة .

بعد تخرجه فى قسم الحفر عمل فى إدارة النشر المشترك «دار المعارف حاليا»، وتدرج فى وظائفها إلى أن أصبح رئيسا للقسم الفنى بإدارة المجلات، الهيئة المصرية العامة للكتاب... ثم رئيسا للقسم الفنى بمطابع دار المعارف، وقد أتقن الرسم الأكاديمى بالقلم الرصاص والفحم والألوان المائية وصور المناظر الطبيعية، والنماذج الحية، والصامتة، ومضى فى هذا الطريق حتى عام 1965 ليتحول فى إنجاز لوحاته بالألوان الزيتية على التوالى.

وقد لاقت لوحاته التى عرضها فى باريس ولندن إعجاب النقاد لاستطاعته تحقيق التوازن بين الشكل والمضمون..

مستعينا بتراكيب الأشكال وإيقاعاتها ... ونظمه اللونية والملابس الأسطح .. مستيقظا خياله على المعنى والمغزى فى لوحاته الغزيرة .

**أحمد موسى أحمد المتينى (أحمد المتينى)**

ولد فى 5 مارس 1934 بكفر الدوار محافظة البحيرة .. ثم توفى يوم 19 أغسطس 1996 ـ القاهرة .

التحق بكلية الحقوق جامعة الإسكندرية 1953 قبل التحاقه بالفنون الجميلة.

1959 ـ 1960 ـ عمل فى الإخراج الفنى ورسم الكاريكاتير بدار الهلال .

1960 ـ 1962 ـ عين مهندسا للديكور بمسرح العرائس بالقاهرة .

1962 ـ سافر فى بعثة إلى رومانيا لدراسة فن العرائس بمعهد «جريجور خريجوريسكو» للفنون الجميلة .

1968 ـ حصل على درجة الدكتوراه فى موضوع «التعبير بالنسبة للدمى» بالمدرسة العليا للفنون الجميلة ـ براغ ـ تشيكوسلوفاكيا .

1968 ـ عين أستاذا منتدبا بالمعهد العالى للسينما، حيث قام بإنشاء قسم الرسوم المتحركة به عام 1974 .

1978 ـ عين أستاذا ورئيسا لقسم الرسوم المتحركة بالمعهد العالى للسينما بأكاديمية الفنون ـ القاهرة .

1980 ـ شغل منصب عميد المعهد حتى عام 1983، وقدم العديد من الأعمال الفنية فى الرسوم المتحركة والعرائس المتحركة فى السينما والتليفزيون المصرى، ويعد رائد التعليم الأكاديمى لفن الرسوم المتحركة فى مصر .

**دفعة عام 1960**

إذا نظرنا إلى المتخرجين من الدفعات السابقة نجد أن قسم التصوير بالكلية لم يعين فيه سوى واحد أو اثنين من بعض الدفعات، إلا أن دفعة عام 1960 فقد عين منها خمسة مرة واحدة فى قسم التصوير،مما يثيرالتساؤل، وعندما طرحت هذا السؤال على الفنان كمال السراج، أجاب أنه كان هناك عجز واضح فى المعيدين بالقسم، لعدم تعيين نسبة من المعيدين منذ مدة طويلة لسد هذه الثغرة، وأيضا سفر البعض فى بعثات دراسية إلى الخارج .

**كمال محمد إبراهيم السراج (كمال السراج)**

ولد فى 22 ديسمبر 1934 مدينة كفر الزيات ـ محافظة الغربية .

1967 ـ حصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة بڤينسيا ـ إيطاليا .

1961 ـ عين فى هيئة تدريس قسم التصوير إلى أن أصبح أستاذا وعميدا للكلية عام 1985 .

1986 ـ عين رئيسا لجامعة حلوان، ثم عاد أستاذا غير متفرغ إلى الكلية ،أقام أول معارضه الخاصة عام 1964 فى أتيليه القاهرة التى تبعها بأكثر من عشرين معرضا خاصا، بالإضافة إلى اشتراكه فى المعارض العامة بمصر والخارج فى مجال التصوير والجرافيك .

منذ بداية سبعينيات القرن العشرين داعب خيال كمال السراج الشكل الجمالى للحروف الأبجدية كجزء من التراث الاسلامى العربى.. وقد كان اختياره حرف «س» يرجع إلى تركيبته الفنية الانسيابية وشكله الجمالى المركب المملوء بالحركة، وكان فكرة الفنان فى أول الأمر استخدام حرف «س» كلغة تشكيلية فى لوحاته المتعددة ولكن حينما انطلق عنان خياله.. واستلهامه لهذا الحرف استمر فى العطاء والإبداع وكأنه معين لا ينضب وبلا نهاية... حتى إن الحرف الأبجدى نفسه... إجتاز مراحل فنية متعددة الأساليب والاتجاهات.. والخامات وطرق التنفيذ، نتيجة خصوبة، وتخيلات السراج التى لا تحدها حدود.

**زكريا أحمد على الزينى (زكريا الزينى)**

ولد فى 3 ديسمبر 1933 بحى السيدة زينب، ثم توفى فى 15 يوليو 1993 بالقاهرة .

1961 ـ عين معيدا فى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة ـ القاهرة .

1964ـ حصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة ـ قسم التصوير ڤينيسيا ـ إيطاليا .

1966 ـ حصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة ـ التصوير الحائطى ـ براڤنيا ـ إيطاليا .

1991ـ حصل على الجائزة الأولى فى التصوير من بينالى الإسكندرية .

شارك فى أعمال التصوير الجدارى «الموزاييك» فى مترو الانفاق... و بانوراما 6 أكتوبر ومبنى مؤسسة الأهرام.

أقام العديد من المعارض الخاص فى مصر والخارج، كما شارك فى المحافل العالمية لم يصور الفنان زكريا الزينى الوجوه (البورتريه) كما هى فى الطبيعة، ولم يتقيد برسمها وتلوينها بالأسلوب الأكاديمى التسجيلى، بل أضفى على شخوصه السكون والهدوء، وحوالى عام 1976 تحول

لرسم الأشياء المجهولة فى حياتنا التى كانت بداية مرحلته الفلسفية... وفى البحث عما يخبئه لنا المجهول... وما هو وراء الكون ثم انتقل، وبتدرج حذر، فى استخدام العقل المنظم فى خلق جدار بين الشخوص والأشكال الهندسية الصادقة، المستلهمة من تراكيب عربات «النشان» فى الموالد الشعبية.. والتى تبدو كحوار بين الدائرة كمركز للهدف، والمستطيل كإطار لميدان التهديف... وهكذا أبدع الزينى بعد ذلك. «الانسان والمجتمع».. و«الانسان والمجهول».. و«الزبالة».. و«مولد يا دنيا»... وآخيراً«الزهور» .. وما يحدث فى الوطن العربى،تلك الأعمال ستصبح علاقة واضحة فى ملامح الفن المصرى الحديث، برؤى الفنان الإنسانية الثاقبة

**أحمد نبيل محمد سليمان (أحمد نبيل)**

ولد عام 1937.

1962 ـ عين معيداً فى قسم التصوير ـ كلية الفنون الجميلة ـ القاهرة إلى أن أصبح رئيسا للقسم يميل فى لوحاته الزيتية إلى الألوان الباردة الزرقاء بدرجاتها موحيا بالتوازن بالتكامل والتوازن اللونى بمساحات لونية ساخنة.. يضعها باستيحاء داخل لوحاته المتعددة المتميزة بالاستطالة ذات المساحات اللونية الناعمة المتدرجة .

1968 ـ حصل على منحة للتفرغ من وزارة الثقافة.

1974 ـ حصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة بفلورنسا ـ إيطاليا ـ قسم التصوير .

1975 ـ حصل على دبلوم التصوير الجدارى ـ فلورنسا.

**شعبان شعبان يوسف مشعل (شعبان مشعل)**

ولد عام 1932

1962 ـ عين معيدا فى قسم التصوير ـ كلية الفنون الجميلة القاهرة .

1962 ـ حصل على دبلوم معهد التربية العالى .

شارك فى الحركة الفنية منذ تخرجه عام 1960 يتميز بالواقعية التسجيلية خصوصا فى رسمه للمناظر الطبيعية التي يختارها بدقة

1973 ـ حصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة ـ قسم التصوير ـ بروما إيطاليا .

**رجائى ونيس ابراهيم (رجائى ونيس)**

ولد عام 1938 فى بنى سويف

عمل بعد تخرجه فى قسم التصوير رسام كاريكاتير، وكاتباً، ومصورا فى مؤسسة روزاليوسف، وقد برز من خلال رسمه للشخصيات المعروفة بشكل يميل إلى العبث بالثوابت والتجريب الدائم، وله إسهامات فى مجال رسوم الأطفال .

سافر إلى اليابان وأقام بها أربع سنوات، ثم هاجر إلى أستراليا للإقامة بها بصفة مستديمة، ليعمل فى المجال الذى خطه لنفسه، أما فى لوحاته الفنية فيهتم بالعناصر الشرقية.

**دفعة عام 1961**

**كوثر نوير**

من مواليد 1937 .

1962 ـ حصلت على منحة مرسم الأقصر عدة سنين .

1963 ـ عينت معيدة بقسم التصوير ـ كلية الفنون الجميلة القاهرة .

1977 ـ حصلت على درجة الدكتوراه فى فلسفة الفن من جامعة كانساس الولايات المتحدة .

شاركت في الحركة الفنية منذ تخرجها، ولها مقتنيات في مصر وأمريكا.

**كمال شلتوت من موالد 1934**

1962 ـ عين معيدا فى قسم الديكور بكلية الفنون الجميلة القاهرة .

1973 ـ حصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة بروما ـ إيطاليا .

1974 ـ حصل على ليسانس تخصص فى فن الميدالية ـ روما .

شارك فى العديد من المعارض العامة فى مصر والخارج وأقام عدة معارض خاصة بإيطاليا ومصر.

**نبيل تاج**

ولد عام 1939

1962 ـ منح بعثة داخلية فى مرسم الأقصر لمدة سنتين.

1971 ـ حصل على دبلوم عالى فى الطباعة بالشاشة الحريرية (سلك سكرين) بسويسرا .

ـ عمل منذ تخرجه رساما... ومصورا فى مؤسسة الأهرام .

ـ أقام معارضه الشخصية فى مصر وسويسرا .

ـ اهتم من منتصف سبعينيات القرن العشرين برسم كتب الأطفال.. حيث خاض فيها تجارب متنوعة بدت فيها موهبته وقدراته الفريدة.

**هرانت انتر انكيان (نصر الدين طاهر)**

ولد عام 1932 بالنوبة، أصوله أرمنية .

1962 ـ سافر إلى الكويت بعد تخرجه فى قسم الحفر، ليعمل مشرفا فنيا لمجلة العربى، كما رسم فى مجلة العربى الصغير عند صدورها.

عمل مخرجا فنيا للعديد من الجرائد والمجلات فى مصر والكويت .

أقام العديد من المعارض.. منها معرضه الأخير «الكولاج رؤية جديدة )عام 2003 بقاعة دار الأوبرا المصرية.

اعتبر ما سبق تمهيدا وتسجيلا موثقا للجزء الأول.. من هذا البحث .منذ افتتاح مدرسة الفنون الجميلة فى 12 مايو 1908 حتى دفعة عام 1961 .. وسوف أتابع فى الجزء الثانى كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية .. المشيدة عام 1957 .. التى بدأت فى تخريج دفعاتها منذ عام 1962، ليكتمل الشمل مع دفعات كلية القاهرة.. على وجه الخصوص المصورون منهم، و من ناحية أخرى سوف أجمع بين الدفعات الأولى من المتخرجين فى كلية المنيا ثم كلية الأقصر، لتظهر صورة بانورامية واضحة لجميع الأجيال من الذين أثبتوا جدارة واحتراماً، وسوف يعقب ذلك الجزء الثالث المتضمن المصورين الموهوبين من خريجى كليات الفنون التطبيقية، وكليات التربية الفنية والنوعية، بالإضافة إلى الفنانين الأحرار، الذين تركوا بصمات واضحة فى فن التصوير من بينهم من درسوا فى الأقسام الحرة بالكليات، ومعهد ليوناردو دافنشى.. أو على يد فنانين أجانب ومصريين، وأيضا الدارسون للتصوير بالخارج.

وهكذا تترابط كل الحلقات فى منظومة واحدة تعبر بصدق عن مسار حركة التصوير المصرى الحديث منذ 1908 إلى 2008، مائة عام مضيئة فى الفن والثقافة.

# اتجاهات ومنابع التصوير المصرى فى مائة عام

د. وليد قانوش

## المقدمة

منذ بدء الخليقة وعلى مدار آلاف السنين من عمر الإنسان على الأرض، وهو يعيش فى حالة دائمة من الصراع، صراع تفرضه عليه مواجهات جبرية عديدة لا يملك إزاء ها اختيار. والثابت أن الإنسان خلال سعيه للبقاء حيا قد صارع قوى الطبيعة المختلفة، وواجهها، حتى استطاع أو كاد أن يطوعها لخدمته، ثم عاد ليصارع ذاته ويواجهها فقومها مرتقيا سلم الحضارة، ثم يعود مرة أخرى ليصارع الآخرين من بنى جنسه من أجل السيطرة والسيادة، إلى أن بدأ يصارع ذاته التى أنهكتها الأفكار.

ومن الواضح أن هذا العصر الذى نعيشه يشهد بلا شك مواجهات عديدة داخل كل المجتمعات وبين كل المجتمعات بعضها البعض أيضا. تفرضها الطبيعة الداخلية لكل مجتمع، وعلاقته بمن حوله من المجتمعات الأخرى ذات الطبائع المختلفة.

إلا أن الموروثات المتراكمة عبر السنين الطويلة من تاريخ البشرية، كثيرا ما تغير من طبيعة المواجهة ومن شكل الصراع، فهى - أى الموروثات - سواء كانت ثقافية أو اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، وسواء كانت عادات شعبية أو معتقدات دينية تضع كل مجتمع من المجتمعات داخل إطار خاص به، قد يتشابه مع آخرين لكنه بالتأكيد لا يتطابق.

وفى العقود الأخيرة لعبت السياسة دورها فى تنمية وتعزيز مفهوم الصراع بين المجتمعات المختلفة، كما لعب الفارق الحضارى بين المجتمعات دورا أساسيا فى توسيع الهوة بين الثقافات، وانقسم العالم إلى فريقين متناقضين، أحدهما بالغ التقدم والآخر شديد التخلف.

أدى هذا التفاوت الحضارى الشديد إلى خلق تحديات متزايدة أمام كل المجتمعات، تحديات تضييق الفارق واللحاق بركب التقدم بالنسبة للدول الفقيرة، وتبعات تتحملها الدول الأكثر غنى فى محاربة الفقر والنهوض بدورها الإنسانى المفروض.

كذلك غيَّر تقدم العلوم المادية، والتطور التقنى المذهل شكل العالم، فبينما استطاع العالم المتقدم تعظيم استفادته الاقتصادية والثقافية والاجتماعية، مستغلا ذلك التقدم التقنى، أضيفت على المجتمعات الأكثر تخلفا أعباء جديدة فرضتها سبل الحياة المستحدثة والتى فرضها العلم وتطبيقاته التكنولوجية.

وفى الوقت الذى تتجه فيه المجتمعات المتقدمة تقنيا إلى التخلى عن فكرة الدين والمعتقد الغيبى، وتتجه مباشرة نحو المادية والوجودية، تتعزز فى المجتمعات المتخلفة النزعات الدينية، وتتعالى الأفكار السلفية، وتجتر منجزات العصور السابقة اجترارا، فى تعالٍ غير مبرر وتواكل صارخ.

وفى المجتمع المصرى، ومع نمو تبعات المتغيرات السياسية وانعكاساتها المجتمعية، التى حدثت وتبلورت خلال القرن الماضى، تبرز وتتجلى الصراعات والمواجهات الحتمية، والتى تتنوع بين مواجهات الإنسان مع محيطه الاجتماعى وصراعاته الطبقية، ومعاركه الدائمة من أجل البقاء والحرية والتقدم، وبين مواجهات الإنسان و ذاته وقيمه وعقائده.

وبالإضافة إلى ما سبق يعانى الفرد فى المجتمع المصرى من مستجدات القيم وتحولاتها بل فى أحيان كثيرة من انحلالها، مما يفرض عليه مواجهات إضافية، أهمها ما يفرضه عليه موروثه الثقافى والقيمى والعقائدى، وما تقدمه متغيرات الفترة من قيم سلبية، بينما تعزز كونية القيم وعالميتها من أزمته، وتدفعه دفعا للتخلى الجبرى عن ميزاته الشخصية القيمية والثقافية والعقائدية .

ولا شك أن مـراجعـة الذات، والنظر إلى الخلف، كمحاولة للفهم والتقييم والتحليل والتوثيق، من الأمور الملحة فى عصر كعصرنا هذا. فإعادة قراءة التاريخ وتنقيحه وتناوله من وجهات نظر متعددة تعتبر من السبل الكفيلة - بلا شك -بإلقاء الضوء على الطريق الصحيح، أملا فى التغيير، وسعيا وراء استمرار التميز، وفك طلاسم تلك المرحلة المعقدة من تاريخنا المعاصر .

والحقيقة أن المتابع الجيد لحال المجتمع المصرى يكتشف ببساطه أن أزمة هذا المجتمع تتمثل فى ارتباك ثقافى عام، كما يستطيع أن يرى أن سبل الحل لابد أن تأتى من خلال إعادة النظر فى مشوارنا الثقافى بشكل عام، وهو ما يضفى على هذه المحاولة المحمودة التى تبادر بها الهيئة العامة لقصور الثقافة أهمية مضاعفة، تتعدى

حدودها الاحتفالية بمئوية الفنون الجميلة فى مصر، لتصل إلى أبعاد أكثر أهمية، ككونها مراجعة فكرية وتاريخية، باتت ضرورية فى هذا المفصل التاريخى .

ولما كان الفن يعكس أهم المؤثرات فى الحياة الاجتماعية، ويعكس وفقا لذلك حالة القوى الإنتاجية المؤثرة، فإنه من خلال دراسة تطور المجتمع وارتقائه تتضح الصلة الوثيقة بين الفن والحياة الإنسانية، كما يتضح أن التذوق الجمالى قد تطور بتطور الإنسان، حدث ذلك نتيجة لنشاطات الإنسان المتعددة وأهمها العمل فلولاه - أى العمل - ما كان يمكن أن يحدث أى تطور يذكر .

وعليه فقد ارتبط وجود الإنسان الاجتماعى بالعمل، وكان نتيجة ذلك أن انعكس الدور الذى يقوم به الإنسان أثناء العمل على وعيه، وبالتالى كانت إيقاعات وحركات الرقص - مثلا - وثيقة الصلة بما يحدث فى الواقع، ولكن تجدر هنا الإشارة إلى أن تعقيدات الحياة المعاصرة فى العصر الحديث تفرض علينا البحث عن وسائط تربط بين العمل والفن، وبين الإبداع الفنى وأساسه فى المجتمع .

وجدير بالذكر أن الفن فى تلك المعادلة المتشابكة الأطراف ليس مجرد متأثر ، .يستقبل فقط من محيطه الاجتماعى، بل هو مشارك فى الفعل، ومعبر جيد عن أوجه الصراع داخل المجتمع الواحد، كما أنه بلا شك أحد أدوات التغيير لأنه يمثل صراعا بين الأفكار والتى تأتى دائما ضمن صراعات قمة الهرم الإجتماعى .

وكما يرى أرنست فيشر فى كتابه ضرورة الفن فإن نقد الفنان أو المفكر للأوضاع السائدة فى مجتمع من المجتمعات غالبا ما يكون إيذانا بتفجير ثورى أو بتغيير اجتماعى، ولذا فإن الفن إذا كان حريصا على أداء وظيفة اجتماعية فلابد له أن يبين أن هذا العالم يتغير، وأن يساعد على تغييره .

والفنان المصرى على مدار المائة عام المنقضية، لم يكن بعيدا عن أداء دوره فى المجتمع، بل على العكس من ذلك، كان مشاركا فى التغيير، دافعا إليه، متحملا أمانة المسئولية، كما تنبغى أن تكون، فلا أحد ينكر ما قام به محمود مختار ومحمد ناجى من إيقاظ للضمير الوطنى، ولا ما قدمه راغب عياد ومحمود سعيد من إحياء لتقاليد فنية كانت غائبة، أو ما أقدم عليه عبد الهادى الجزار ورفاقه فى جماعة الفن الحديث من نقد للقيم السلبية فى المجتمع، أو ما قدمه حامد عويس وشركائه فى جماعة الفن المعاصر من دعم للقضية الوطنية، وتمجيد لقيم العمل و العدالة الاجتماعية، أو ما قدمه جيل الفنانين الذين نشأوا فى ستينات القرن العشرين من تحديث حركة الفن المصرى المعاصر، وربطها بالمتغيرات العالمية، كذلك ما قدمته الأجيال اللاحقة وخصوصا جيل الشباب الحالى من نقلات فكرية ونوعية أعادت لحركة الفن المعاصرة حيويتها.

إلا أنه عند التفكير فى دراسة التصوير المصرى المعاصر يبرز السؤال حول إمكانية تقييم التصوير المصرى المعاصر على قاعدة من الأفكار والشروط الغربية ، والإجابة أنه من السهل رؤية الأجزاء المتشابهة مع الفنانين الغربيين، إلا أن ذلك لا يقدم صورة حقيقية للفن المصرى لأنه لا يضع فى اعتباره الطبيعة المميزة للفن المصرى والتى تعطى القدرة على وصف اللقاء بين الثقافتين .

فالصور عند المصريين فى أغلب الأحيان تتعامل مع شىء أخر حتى إذا كانت تشبه من ناحية الشكل النماذج الغربية، فإنها تستعمل الأسلوب فقط فى وصف الشكل الخارجى أما المحتوى الموضوعى للصورة فهو مختلف، فهى ترضى الشكل أو الثوب الخارجى فى بعض الأجزاء وتميل لاستعمال الأسلوب كتعابير مصمتة من الشكل وليس كثقافة عامة ومفاهيم فكرية، إن هذه الاختلافات فى مفهوم الأسلوب توضح استحالة استعماله كمعيار مهم للتحليل، وعند اللجوء لاستعمال المفاهيم والمدارس الأوربية فإن استعمالها يجب أن يكون للوصف فقط ولتوضيح خصائص شكلية أو أدائية لا موضوعية أو فكرية.

والواضح أن المشاعر الوطنية المصرية من النقاط المرجعية ذات الأهمية للفنانين المصريين مقارنة بالفنون الغربية المعاصرة، فمصر تلعب دورا مهما كموضوع لأعمال المصورين المصريين ولذلك أعتقد أنه من الضرورى التحرك فى سياق تاريخى وسياسى أوسع فى محاولة لاكتشاف، لماذا؟

وإذا كان التصوير بمفهومه الغربى يعتبر من النشاطات الفنية الحديثة نسبيا فى مصر مقارنة بالغرب الأوربى، فقد نشأت المؤسسات الفنية على الطراز الغربى كالأكاديميات والمتاحف وقاعات العرض .

وقد وجدت أن هناك اتجاهين رئيسيين يحركان حركة التصوير فى مصر . الأول . متحيز للغرب ويقبل ويرحب بكل شىء غربى من أساليب وتقنيات وطرق تفكير، وعنده من المبررات ما يعزز وجهة نظره و الثانى : رافض لكل ما

هو غربي انطلاقا من وجهات نظر ذات صلة بالعقيدة الدينية والوطنية أو السياسة والتراث الحضاري، وله أيضا من المبررات ما يؤيد وجهة نظرة .

وقد أفرز ذلك الازدواج فكريين مختلفين الأول يدّعي أن الفن عالمي ويعيش على الشروط الجمالية الكامنة بداخله متخطيا بذلك الآراء الدينية والسياسية والوطنية. والثاني يزعم بأن الفن له دور وطني مهم، إضافة إلى وظيفة سياسية ودينية جزئيا، وأغلب الفنانين المصريين يمكن أن يوضعوا على مقياس يتأرجح بين هذين الاتجاهين، فالقاسم المشترك لمعظمهم هو تلك القاعدة من المصرية الواضحة في أعمالهم .

والواقع أن ذلك لا يجب أن يوقع المتأمل لحركة التصوير المصرى في أي لبس أو ارتياب، فكلا الاتجاهين صادق فيما أعتقد، ووجودهما معا هو علامة ثراء وغنى للحركة الفنية . إلا أنه في العقد الأخير من القرن العشرين ونتيجة للأحداث العالمية والمحلية المتسارعة قد خف وجود وتأثير الاتجاه الثاني نسبيا .

ومن النقاط المثيرة عند دراسة التصوير المصرى قلة التواجد غير الرمزى (التجريدى الخالص المتكامل) وقد يبدو ذلك محيرا . حيث أنه من المفترض أن تلعب الحضارة الإسلامية بفنونها المجردة دورا في تدعيم ذلك النوع من الفنون، والدعاية له ليصبح ركيزة أساسية للتصوير المصرى المعاصر، إلا أن الواقع غير ذلك . وأعتقد أن ذلك يرجع لعدة أسباب أهمها طبيعة الدراسة في الكليات الفنية المصرية والمعتمدة على التقاليد الفنية الكلاسيكية الغربية التقليدية، إضافة إلى التأثير الشديد للأساليب الفنية الغربية الوافدة مع الفنانين العائدين من البعثات الفنية أو حتى الفنانين الأجانب الذين أسسوا الحركة الفنية المصرية منذ بداية القرن العشرين سواء في مدرسة الفنون الجميلة العليا أو في مراسمهم الخاصة . يضاف إلى ذلك أيضا غلبة النزعة الوطنية والقومية سياسيا واجتماعيا في القرن العشرين على امتداده على الحس الإسلامي، فالفنان المصرى لا يعتبر نفسه إسلاميا فقط بقدر ما يعتد بفرعونيته وقبطيته وعروبته، مرورا بما تراكم عنده من التراث الجمعي للشعب، فالهاجس الإسلامي لدى المصور المصرى هاجس ثانوى نجده في أعماله لكنه لا يشكل قوة دفع أساسية لديه، وذلك على عكس العديد من مصورى الجزيرة العربية الذين يعتمدون على الحضارة الإسلامية والحروف العربية بجمالياتها، لغة أساسية أو محركا رئيسيا بجانب الطبيعة الصحراوية والبدوية بمفرداتها .

والواقع أن للثقافة العربية دور أخر في فهم التصوير المصرى والعربي بشكل عام حيث تختلف طريقة قراءة العمل التصويرى عند الفنانين المصريين والعرب عنها لدى الفنانين الغربيين، فيعتمد ذلك على القراءة من اليمين إلى اليسار بعكس الأعمال الغربية التي تعتمد في قراءتها على القراءة من اليسار لليمين . ويتضح من ذلك ارتباط الفنان المصرى بطريقة الكتابة العربية، وتأثيرها بالضرورة على البيئة البصرية الكلية للمجتمع بشكل عام .

ومن الأمور الهامة أيضا عند دراسة التصوير المصرى المعاصر كذلك أن نستبعد التفوق الأوربي والغربي علميا وحضاريا عند مقارنة الطرق الأدائية والمنهجية في التصوير المصرى المعاصر، حيث إن التركيب المختلف للمجتمع المصرى يضع معايير مختلفة، ومفاهيم مغايرة لتلك الطرق الأدائية والمنهجية المستوردة .

وبنظرة سريعة يمكن لنا أن نكتشف ثلاثة موضوعات أساسية يعمل من خلالها المصور المصرى في الفترة موضوع البحث وهي :

1 – التاريخي والتراثي والبيئي .
2 – السياسي والاجتماعي .
3 – التعبيرات الإنسانية والذاتية .

ويبدو من هذه الموضوعات الثلاثة أن الفنانين المصريين يختارون موضوعات تزودهم بفرص أكبر لتأكيد خصائص وطنية، على عكس الفنان الغربي الذى يسعى في ذلك بشكل مختلف معبرا عن أفكار ذاتية أو أيدلوجية، جمالية كانت أو فكرية .

ويجدر هنا التأكيد على أن الاختلاف عن القواعد الغربية الفكرية في التصوير ما زال مستمرا حتى المراحل المتأخرة تاريخيا، حتى عند استعمال مفاهيم مثل الحداثة وما بعدها . يبدو منطقيا جدا أن يكون الفهم مختلفا كليا عن مفهومها الغربي .

ومن كل ذلك يبرز الموضوع في العمل التصويرى في مصر كمحدد رئيسي لعملية التصنيف، حيث أنه من السهل جدا أن نجد عددا كبيرا من المصورين المصريين المعاصرين يعمل كل منهم على أكثر موضوع في نفس الوقت أو بالتتابع .

وعلى ذلك فقد صُنفت الموضوعات الثلاثة السابقة إلى سمات تندرج تحتها، تعبر عن طبيعة التصوير المصرى المعتمدة فى الأساس على مصر كقضية أساسية فى أعماله مع اختلاف طرق التناول.

وتلك السمات هى

1- سمات فرعونية
2- سمات إسلامية
3- سمات شعبية وبيئية
4- سمات سياسية واجتماعية
5- سمات إنسانية عامة

وقد يوجد بعض التداخل بين هذه السمات أو التقارب الشديد فى الشكل إلا أن ذلك - من وجهة نظرى - لا ينفى مطلقا أفضلية استخدامها فى عملية التصنيف والتحليل .

إلا آن العمل على هذه السمات كمحددات لعملية التصنيف والتحليل بمفردها هو عمل يجانبه التوفيق، حيث لا يجب استبعاد الاختلافات الثقافية الجوهرية بين الأجيال الفنية للفنانين المصريين فى الفترة موضوع البحث، ولذلك أطبق هذه السمات على خمسة أجيال أساسية هى:

1- جيل الرواد ممن أسسوا للحركة الفنية المصرية فى بدايات القرن العشرين

2- الجيل الثانى، أو جيل الجماعات الفنية فى الأربعينات.

3- جيل شباب الفنانين فى الستينات ممن تبلور إنتاجهم خلال الفترة موضوع البحث.

4- الجيل الرابع ممن تعلموا الفن ومارسوه فى أواخر السبعينات وبداية الثمانينات

5- جيل الشباب الحالى ممن دخلوا الحركة الفنية فى نهاية الثمانينات وبداية التسعينات .

ويعتمد المعيار الثالث للتصنيف على عدة مراحل زمنية تحكمت بأحداثها ومتغيراتها السياسية والاجتماعية محليا وعالميا فى نشاط المصور المصرى ولجوئه إلى سمة دون أخرى أيا كان انتماؤه أو مهما اختلف الجيل الصاعد منه، وهى:

1- مرحلة بدايات القرن العشرين وما قبلها والتى احتل فيها الأجانب الساحة الفنية مدعومين بالأرستقراطية الملكية .

2- المرحلة التى تلت إنشاء مدرسة الفنون الجميلة مرورا بأحداثها السياسية الدولية مثل الحرب الأولى وثورة 1919 .

3- المرحلة التى سبقت قيام ثورة 1952 خلال سنوات الثلاثينات والأربعينات والتى شهدت نمو الحركة الوطنية وبزوغاً لفجر الشخصية المصرية فى الأدب والفن.

4- ما بعد ثورة 1952 بما شهدته من انقلابات اجتماعية وسياسية مؤثرة .

5- المرحلة التى أعقبت هزيمة 1967 وحتى حرب التحرير أكتوبر 1973 .

6- مرحلة ما بعد حرب أكتوبر وحتى إتمام عملية الانسحاب من الأرض المصرية المحتلة متضمنة مرحلة الانفتاح الإقتصادى والهجرة المصرية إلى الدول العربية، وهى المرحلة ذاتها التى شهدت آخر النشاطات الكثيفة للبعثات الفنية. حيث ندرت بعد ذلك البعثات اعتمادا على الدراسات العليا فى الكليات الفنية المصرية كبديل للبعثات الخارجية.

7- المرحلة من 1982- 1989 وشهدت عودة البعثات وبداية الإختلالات الهيكلية فى المجتمع المصرى .

8- المرحلة الثالثة 1990- 2007 وقد شهدت بداية ظهور مفهوم العولمة وتأثيرات ما بعد حرب تحرير الكويت على المستوى الداخلى والدولى كذلك تأثيرات سقوط الإتحاد السوفييتى وما رافق ذلك من حركة نشطة لشباب الفنانين المصريين.

إلا آن الباحث فى طبيعة وتاريخ الحركات الفكرية، دائما ما يواجه مشكلة صعوبة التوصل إلى تعريفات محددة متعارف عليها للمفاهيم والأفكار السائدة، تساعد على فك الاشتباك بين التيارات والأيدلوجيات والحركات الفكرية المختلفة، والمشكلة أن مشكلة تحديد المفاهيم والمصطلحات تتجسد فى كونها عرضة للتغير الدائم، فى المعنى والدلالة، وذلك التغير تفرضه ظروف المكان والزمان، وهو ما يجعل استخدامنا للمصطلحات والمفاهيم غالبا ما يعتمد على النسبية، وهى العملية التى تصعب الأمر وترهق الباحثين عن حقائق واضحة .

ولعل أبرز المصطلحات والمفاهيم الأكثر شيوعا والتباسا فى عالمنا الحديث، ومجتمعنا المحلى، مفهومى الحداثة وما بعد الحداثة، سواء كان ذلك فى الفكر العام أو الاتجاهات الفنية، ولعل سبب ذلك اللبس وعدم الوضوح الكافى للمعنى الحقيقى لهما، كونهما أفكارا واردة، بالإضافة إلى أنهما فى الأصل مفاهيم نشأت فى الحياة العامة، لتصف وتفسر وتنظر لواقع المجتمعات الغربية فى

مجالات الحياة العامة، كالاقتصاد والصناعة، وانتقلت بها الدراسات إلى مجالي الفنون والآداب، كنتائج لتحول مجتمعي في الأساس، إلى أن أصبحت تلك المفاهيم فكرا فنيا ومنهجا يتوازى مع أو يتبع نهجا جديدا للحياة .

والقضية الأكثر إرباكا في علاقتنا بتحديد المفاهيم واستعمالها هي أنه في الوقت الذي لم تستطع بعد المجتمعات غير الغربية استيعاب مفهوم الحداثة أو حتى إتمام اختباره، يداهمنا وبشكل أكثر ضراوة مفهوم جديد أكثر التباسا وميوعا وشيوعا في الوقت نفسه هو مفهوم ما بعد الحداثة .

وبينما المثقف المصري ما زال يجرب ويحاول فيما تلقاه من مفاهيم حداثية بدأت في مصر مع بداية مشروع التحديث الثاني في النصف الثاني من القرن العشرين، مستلهما في ذلك إنتاج الغرب الثقافي الذي مرت عليه عقود طويلة - بينما هو كذلك - نجد الغرب ينطلق في اتجاه مغاير إلى حد بعيد يهدم فيه كل ما صدره إلينا. ذلك الهدم الذي يعد في المجتمعات الغربية أمرا طبيعيا نتيجة استنفاذ الأفكار السابقة لقوتها الدافعة. إلا أنه - أي الهدم والتغيير - يسبب في مجتمعاتنا التباسا و إرباكا شديدين، ويفعّل من أزمة المثقف والمبدع.

إن ذلك اللبس هو ما يفرض علينا ضرورة العودة إلى بحث ومراجعة ومناقشة قضية التراث والحداثة، حيث تعاني حركتنا الثقافية بكل تخصصاتها من اختلاط وغموض المفهوم الخاص لكل من التراثية والحداثة وما بعدها على السواء، وما يترتب على ذلك من ارتباك كل ما ينبع من ذلك الفهم المختلط أو الغامض من مفاهيم، مع انتشار تصور عنهما معا يؤكد أنهما نقيضان ينفي كل منهما الآخر.

والواقع ومن خلال النظرة المتأنية لحركة التصوير المصري الحديثة، وفيما يتعلق بمفهومي الحداثة وما بعدها كما وردا من الفكر الغربي فإننا يمكن أن نرصد عددا من الملاحظات أهمها

* منذ ستينات القرن الماضي والمثقف المصري بشكل عام والفنان المصور بشكل خاص يخوض مناقشات مستمرة عن الحداثة وما بعدها مهما اختلف الظرف السياسي أو الثقافي .

* يستطيع الباحث تحديد عدد من الفنانين الذين عملوا على الحداثة بمفهوم يقترب من المفهوم الغربي، من خلال إتباع أساليب تتخذ من الشكل الفني أو القالب التابع للمدارس الفنية الأوربية الحداثية نموذجا لها. دون الحصول على ارتباط وثيق الصلة بالمفهوم أو المحتوى الفكري أو الدافع، مثل مجموعة السرياليين المصريين أو مجموعة الواقعية الاشتراكية أو حتى التجريديين .

* اتخذ هؤلاء الفنانون من الشكل الحداثي وعاء لأفكارهم والتي يحرصون دائما على وجود المعنى والهدف والمضمون الفكري الخاص والمرتبط أساسا بالقضية المصرية من خلالها .

* لم يستطع الباحث تحديد أو رصد تجارب فنية مستمرة في التصوير المصري المعاصر، ترتبط بمفهوم ما بعد الحداثة كما ورد في كتابات المفكرين الغربيين من رفض للمعنى والمدلول، أو الارتباط بالمفهوم السلعي وغياب للبعد الرمزي .

* اقتصرت العلاقة مع المفاهيم الحداثية أو ما بعد الحداثية على استيراد للأشكال أو القوالب والأساليب الفنية دون الارتباط بالمنهج الفكري، ويرجع الباحث ذلك إلى اختلاف الظروف الاجتماعية والثقافية السائدة في مجتمعنا المصري عن الغربي .

* يمكن رصد ممارسات في أنواع أخرى من الفنون وخصوصا المرتبطة بالجماهير من الشباب - كنتيجة من نتائج العولمة والانفتاح الفضائي وثورة المعلومات - مثل الموسيقى والغناء التي اتخذت أشكالا تتشابه مع الإنتاج الغربي في البعد الشديد عن المدلول واختزال المضمون، ومشاركة المتلقي في صنع الحدث ذاته. كما تميزت بالحرص على إحداث تأثير لحظي ومؤقت ينتهي بانتهاء مشاركة المتلقي في الحدث وعلى نفس الطريق ظهرت في السينما أفلام تتبع نفس الطريقة في التأثير السريع، والحرص على اعتبار العمل الفني سلعة تحتفي بكونها كذلك، حيث يصعب الفصل بين ما هو فن وما هو تجارة. وتراجعت في الموسيقى والغناء القيمة التي كانت هدفا في حد ذاتها سواء كانت قيمة اخلاقية أو قيما تعزز الهوية والانتماء الثقافي .

* وعلى الرغم من محاولات العديد من الفنانين المصورين نقل أساليب ما بعد حداثية وادعائهم بمواكبة العصر و هجومهم الشديد على السابقين، ومع ظهور قوالب فنية مستحدثة أو مستوردة من القوالب التي ارتبطت في الغرب بمفاهيم ما بعد حداثية، إلا أننا يصعب أن نجد فيها

عملا واحدا استطاع أن يتمثل الغرب فى أفكاره كما ظهرت فى المجتمعات الغربية .

* والخلاصة فى تلك القضية أن الحداثة وما بعدها كانت وما زالت من المفاهيم المحيرة بالنسبة للفنان المصرى المعاصر، وعلى الرغم من محاولاته الحثيثة لتتبعهما باعتبارهما أفكارا عالمية مرتبطة بالتقدم، إلا أنه لم يستطع الخروج عن الحدود التى يفرضها عليه مجتمعة فاكتسب بذلك ميزات تحديث الشكل أو القالب مع الحفاظ على خصوصية الأفكار حتى لو حاول أو ادعى غير ذلك .

**مراحل تطور الفن المصرى فى مائة عام**

**بداية البداية :**

ترجع نقطة البدء الأولى لحركة الفن المصرى الحديثة إلى مدة تزيد على المائتى عام، حين رأى المصريون للمرة الأولى منذ ما يقرب من ألفى عام ما قدمته لهم الحملة الفرنسية فى جانبها الثقافى من تصاوير ورسوم، احتواها كتابهم الأشهر وصف مصر، وتلك البداية التى أتت على أيدى الغزاة هى البوابة التى عبرها العديد من الفنانين الأجانب الذين أتوا فى أعقاب الحملة الفرنسية إلى مصر، متلمسين فى ذلك العالم السحرى - كما تصوروه فى هواجسهم وأحلامهم - عن روح الشرق المفعمة بالدفء، المتميزة بالبدائية، والقائمة على الفكر الذكورى فى جانبها الإجتماعى، وعلى تراث الأجداد فى جانبها الثقافى، مصورين بذلك عالم الحرملك، ومنجزات الفراعنة من آثار ومنحوتات ومعابد، وبعضا من مشاهد الحياة اليومية فى الحوارى والأسواق .

ومع تطور التجربة المصرية فى مشروع النهضة الأول والذى قاده محمد على باشا، وما قدمه خلفاؤه وأبرزهم الخديوى إسماعيل . تسابق الولاة والحكام فى تشييد مدنهم وقصورهم التى حرصوا فيها على تقليد الذوق الأوروبى مستعينين بفنانين معماريين أوربيين وأتراك، مما أفرز طرزا معمارية اختلطت فيها الأساليب الأوربية والإسلامية والبيزنطية، كما أدى اختلاط طبقة الحكام والرأسماليين بالأجانب من المحتلين، إلى نمو للذوق المتفرنج فى الملابس والأزياء والحلى، ومظاهر الحياة الخاصة لتلك الطبقات، مما شجع الكثير من الفنانين الأجانب الزائرين أو المقيمين إلى تغذية ذلك الاحتياج وتلبية تلك الرغبة، بأعمال فى النحت والتصوير وطرز الأثاث هى أقرب إلى الروح الغربية الأوربية، وهو ما جعل من الفنانين الأجانب فى مصر فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الملاذ الأول والأخير لمتذوقى الفن للطبقات العليا فى المجتمع، كما أعطاهم مزايا اجتماعية ناشئة عن ارتباطهم بتلك الطبقات المسيطرة فى المجتمع .

وعلى صعيد آخر عاش المصريون من عامة الشعب وعلى الرغم من انبهارهم بما شاهدوه من منجزات فنية وثقافية وحضارية قدمها المحتلون من الفرنسيين والإنجليز على مدار ما يزيد عن مائة عام، عاش هؤلاء فى معزل عن المفهوم الخالص للفنون الجميلة، مكتفين بفنونهم التقليدية ذات الارتباط بالحرف والصناعات، والمرتبطة أساسا بالتراث القبطى والإسلامى والشعبى .

**البداية :**

سيظل دوما العام 1908 م عام افتتاح مدرسة الفنون الجميلة العليا هو عام الميلاد الحقيقى لحركة الفنون الجميلة فى مصر فى العصر الحديث، وهو نقطة الانطلاق نحو حركة فنية مصرية حديثة، فأبناء الدفعات الأولى من المدرسة، ومن عاصرهم أو سبقهم من الفنانين الذين درسوا الفن فى مراسم الفنانين الأجانب فى مصر، هم بلا شك الآباء الشرعيون لهذا اللون من الفنون فى مصر، وسيذكر التاريخ دوما دورهم الرائد فى نقل ما تعلموه من أساتذتهم الأجانب من أساليب فنية ومناهج أوربية إلى الأجيال اللاحقة .

إلا أنهم مع ذلك استطاعوا بدرجات متفاوتة أن يكون إنتاجهم الفنى تعبيرا عن نمو اجتماعى وتحول ثقافى وتغير سياسى شامل، ولذلك فقد بدأت الحركة الفنية فى مصر قوية ومواكبة لتيار عام مهتم بالقضية الوطنية، مما أفرز فنانين من أبناء ذلك الجيل تبنوا تلك القضية وعبروا عنها وشاركوا فى خلق تيار وطنى فى سياقه وأوصافه، فعبروا فى أعمالهم عن نبض النضال الوطنى والضمير الشعبى، وظهرت لديهم انعكاسات واضحة للكفاح ضد المستعمر الأجنبى، وجسدوا معانى الكبرياء والصمود، كما عبروا فى أعمالهم عن الموضوعات المصرية والحياة الشعبية، مما شكَّل صدمة للقيم السائدة التى تتبناها الطبقات الأرستقراطية، كذلك استطاع عدد منهم فى غنائيات بنائية أن يستلهم فى اختيار متميز مقومات الفنون المصرية القديمة .

والشيء المؤكد فى هذه الكوكبة من الرواد الآباء، أنهم

لم يكونوا فقط مهتمين بجماليات الصورة وأساليب الأداء تلك التى تلقوها أثناء دراستهم بالمدرسة، بقدر ما كان اهتمام معظمهم واقعا على الموضوعات التى تتعلق بقضاياهم الوطنية ومشروع نهضتهم الوليد .

ولعل أهم ما أسسه رواد هذا الجيل فى لبناتهم الأولى فى البناء الكبير لحركة الفن المصرى المعاصرة، هى توحيدهم لخبراتهم الفنية ذات الطابع الأوروبى مع التقاليد القومية، وتمكنهم من فتح قنوات كانت مغلقة منذ آلاف السنين بين الجماهير وبين الفنون الجميلة بكافة فروعها وألوانها، فخرجوا بذلك بها من الحدود الضيقة للقصور والسرايا إلى رحابة واتساع الشارع والحياة العامة، فقد جعل معظمهم الشعب هدفه وسنده معا .

**من النهضة إلى الثورة والتحولات الجذرية**

لقد مهد ما قدمه جيل الرواد على المستوى القومى فى عشرينات وثلاثينات القرن العشرين إلى المرحلة التالية لتطور التصوير المصرى، حيث يعتبر عقد الثلاثينات من القرن العشرين والذى تخرج خلاله الجيل الثانى فى مدرسة الفنون الجميلة العليا سنوات الفتور فى الكفاح من أجل الاستقلال فالبرغم من وجود العديد من القوى العاملة فى المجتمع والمنشغلة بتلك القضية، كالأحزاب و المعارضة، والانتفاضات الشعبية، فإن المستعمر ورجال القصر وفشل الحكومات المتعاقبة قد نجحت فى إجهاض محاولات التحرر والتخلص من الاستعمار، وتفعيل الحياة الديمقراطية وتحقيق مبادئ العدل الاجتماعى .

وقد برزت بشكل واضح فى تلك الأيام الدعوة إلى تمصير الثقافة، عن طريق الانطلاق من التقاليد المصرية القديمة كمصدر للإلهام الفنى، مما أثر حتما على طبيعة إنتاج الفنانين فى ذلك الوقت فاقحموا فى أعمالهم ملامح واضحة من الفن المصرى القديم .

فى ظل هذه الظروف لم يكن أمام الأكاديميين من أبناء الجيل الثانى فرصة كبيرة للاختيار بين مناهج إبداعية متنوعة، فقد قللت الحرب العالمية من فرصة التواصل الاجتماعى بعدما أصبح هم المواطنين الأول هو تأسيس معاشهم وحياتهم . ولذلك لم يكن أمامهم إلا أن يسلكوا نفس الطريق الذى بدأه جيل الرواد دون إضافة تذكر، بيد أنهم استطاعوا كل حسب رؤيته أن يتخلصوا من سطوة التعاليم الأكاديمية الأوربية الجامدة التى تلقوها بواسطة الأساتذة الأجانب أو المناهج الأوربية .

لقد أدت تلك الأحداث بقسوتها إلى انقسامات واضحة حول أولويات العمل الفنى بين أبناء هذا الجيل، عزز هذا الانقسام التشرذم الناتج عن وجود بعضهم فى أوربا لأهداف تعليمية ووجود البعض المتبقى فى مدارس التعليم العام مدرسا للرسم والتربية الفنية، مما أدى إلى حدوث انشقاق فى حركة الفن التى كانت موحدة، وهو ما مهد لظهور مجموعات متنافرة من الفنانين أفرزت فى النهاية ما يعرف بالجماعات الفنية فى الأربعينات، التى تكونت فى محاوله رأب الصدع بين شكل الفن ومضمون الحياة بظروفها الجديدة واتفقت فى خروجها عن التعاليم الأكاديمية الأوربية واتفقت أيضا فى كونها نتيجة مباشرة للتطور الذى جد على مفهوم التربية الفنية ومناهج تدريسها بالمدارس المصرية ومن أهم هذه الجماعات جماعة الفن و الحرية وجماعة الفن المعاصر وجماعة الفن الحديث و جماعة حامد سعيد و ذلك بناء على تأثرهم و ارتباطهم بالمناخ السياسى و الاجتماعى الجديد و ظهور ذلك على إنتاجهم الفنى .

وعلى ذلك تكونت جماعة الفن و الحرية فى يناير 1939و كان الغرض منها الدفاع عن الفن و الثقافة و نشر المؤلفات الحديثة و تبنت الجماعة اتجاهات سريالية ذات صله وثيقة ومعاصرة للسريالية بمفهومها الغربى تعبيرا عن تمردهم و ورفضهم للقوى و القيم السائدة وعن موقف اجتماعى و سياسى و ثوره اجتماعية و أخلاقية قبل أن تكون مذهبا فنيا .

كما تكونت جماعة الفن المعاصر فى سنة 1946 بعد قيام حسين يوسف أمين رائد هذه الجماعة بتجميع أعضائها من الطلبة النابغين الذين درس لهم الفن و الفكر و الفلسفة منذ عام 1937 و حتى 1946، و كان الغرض الأساسى من هذه الجماعة هو إحياء فن قومى معاصر قائم على الأساليب الحديثة (السريالية و التعبيرية) مع توجيه تلك الأساليب وجهة تلتزم الواقع المصرى بحضارته و تراثه وواقعه المعاصر إلا أن ذلك لم يكن من باب البحث عن الغرابة و تصنع الغموض بقدر ما كان محاولة للكشف عن الواقع المحيط بتخلفه و فقره و انهزامه .

ثم تكونت جماعة الفن الحديث عام 1946 من مجموعة من الفنانين من خريجى الفنون الجميلة و معهد التربية الفنية و كان هدف الجماعة هو تجاوز الفكر الأكاديمى و تجاوز تلك النزعة السريالية التى طغت على الحياة الفنية و

البحث عن فن موجه للجماهير و أقيم معرضهم الأول عام ؟

كذلك تكونت جماعة حامد سعيد فى سنة 1946 و محور نشاط هذه الجماعة هى الطبيعة و التقاليد فهم يتأملون النظام الطبيعى و التقاليد الفنية العريقة وقد آمن أعضاؤها بأن النظام فى الطبيعة و النظام فى الفن من جنس واحد، و لذلك تركزت دراسته فى تأمل الطبيعة فى أشكالها المتعددة و تأمل التراث فى أماكنه المتاحة .

وكما سبقت الإشارة فقد لعب المثقفون دورا هاما فى مرحلة الثلاثينات و الأربعينات من القرن العشرين فقد كانوا بمثابة التعبير الحى عن حركه الغليان الاجتماعى بأقلامهم و انتمائهم للسياسة تحت الأرض و فوقها. و مع نشوب الحرب العالمية الثانية دخلت مصر أفكارا جديدة عن الفن و قضاياه و كانت السريالية هى التعبير الجديد عن ذلك حيث كانت تمثل فى أوروبا و خاصة فرنسا فكرا تقدميا مرتبطا بالتمرد على الرأسمالية و الاستعمار وعلى مشعلى الحروب و هذا ما تبناه بحماس شديد جورج حنين (الشاعر) و رمسيس يونان (المصور) رائدا جماعة الفن و الحرية التى استهدف منهجها السياسى تغيير المجتمع بتنوير طبقاته المختلفة التى ستتولى قيادة التغيير. إلا أن خطابهم الفنى كان صدمه عنيفة للذوق العام، بما يتضمنه من غرائب الأساليب و الخامات المتمردة على كل ما هو مألوف، مما صرف عنهم الجماهير العريضة و افتقدت أفكارهم الثورية القابلية للتنفيذ .

إلا أن جماعة الفن المعاصر استوعبت الدرس من الفن والحرية وتلقفت الشعلة من يدها فكان أعضاؤها أكثر إدراكا للعلاقة الجدلية بينهم وبين المجتمع من ناحية، وبينهم وبين تيارات الفن الحديث من ناحية أخرى وبينهم وبين الفن الواقعى من ناحية ثالثة ومن ثم فقد كانت طرقهم مفتوحة مع كل الجوانب والأهم من ذلك أنها لم تكن طرقا ذات اتجاه واحد بل ذات اتجاهين ذهاب وعودة فكان تمردهم على الأكاديمية مثلا لا يعنى القطيعة معها، أما عن علاقتهم بتيارات الفن الحديث فى الغرب فقد اختاروا السريالية أيضا، لكن من منظور يتلاءم مع روح الإرث الشعبى فى الأعماق السفلية للمجتمع دون أن يتخلوا عن قناعتهم بالعلم ومكتشفاته.

وفى الجانب الآخر كانت جماعة الفن الحديث تلك التى ارتبط أعضاؤها بالبحث فى الأساليب والتقنيات التشكيلية الجديدة من منطلق المدارس الأوربية الحديثة، مع ارتباط قوى بالمجتمع من خلال ذلك الإطار الشكلى، حيث كانت عناصر بحث مجموعه من أعضائها مستمدة من الحياة الشعبية والطبيعة، بل مستمدة أحيانا من معالجات الفنان الفطرى فى الريف والأحياء الشعبية على جدران البيوت وسطوح المنتجات اليدوية، ومستمدة كذلك من حروف الكتابة العربية، بينما كان الاتجاه الاجتماعى فى مضمون العمل الفنى أعلى مرتبة ونبرة فى أعمال مجموعة أخرى من أعضائها. أولئك الذين لديهم قناعة بوجود علاقة جدلية بين الفن والتقدم الاجتماعى والثورة السياسية، مؤمنين بدرجات متفاوتة بالفكر الاشتراكى .

ومع قيام ثورة يوليو 1952 التى لم يختلف كثير من المؤرخين مع ما ذهب إليه عبد الرحمن الرافعى فى أنها كانت ضد الاحتلال والاستعمار وإن أضافوا إلى ذلك كونها ضد سيطرة رأس المال وضد الإقطاع وضد الفساد. وذهب قلة منهم أنها كانت انقلابا عسكريا وذهب آخرون أنها بدأت انقلابا ثم تحولت إلى ثورة، وسواء كانت الثورة قد بدأت ثورة ضد الاحتلال أو أنها بدأت انقلابا عسكريا، فإنها قد بدأت منحازة للفقراء والفلاحين والعمال أولئك المعدمين الذين يمثلون غالبية الشعب المصرى.

وإذا كانت المبادئ والأفكار لا تأتى منفصلة عن العلاقات الكائنة فى المجتمع، بل تأتى لتصوغ نفسها وفقا لهذه العلاقات، فإن هذا لا يعنى أن إحلال نظام محل آخر يجعل من المبادئ والأفكار التى تتصل بالنظام القديم تنقرض فجأة، إن هذا الادعاء ينكر ديناميكية العلاقات بين الأشياء ويضع مكانها استاتيكية فجة يدحضها العلم المعاصر.

فكان من الضرورى بعد قيام الثورة أن يكون الوضع مهيأ بصورة أكثر لمجالات التعبير الفنى المختلفة، فأصبح الفن يهتم بتمجيد المشروعات العامة والإنسان المصرى فى صورته الجديدة - الاشتراكية - مثل العامل والفلاح والطالب والفتاة كذلك يهتم بتأكيد الشخصية المصرية بأبعادها المختلفة، على عكس ما كان قبل الثورة من علاقة الفنان بالمجتمع الرأسمالى حيث كانت علاقة نفعية أو تصادمية .

ومع استمرار عملية التغيير داخل المجتمع تظهر العديد من الاتجاهات الفنية التى يمكن تحديدها ورصدها، إلا أنه من الضرورى قبل ذلك أن نقرر عددا من الحقائق الهامة ·

أ- إن التغير السياسى الذى جرى بقيام ثورة عام

1952 لم يقطع المسيرة المتصلة للمصورين المصريين الموجودين قبل ذلك التاريخ، وإنما في احيان كثيرة ساعد على استمرارها مع بعض التعديلات في الرؤى طبقا لطبيعة المرحلة .

2- إن النظام السياسي بكافه موسساته لم يتدخل يوما فيما ينتجه فنان فلم تثبت حاله واحدة أن طلب من فنان إنجاز عمل ذو طبيعة معينة بشكل مباشر. وإن كان هناك بعض التدخل غير المباشر من خلال دعم اتجاه معين، أو طرح موضوعات محدده في مسابقات عامة للفنانين

3- إن النظام السياسي في مصر لم يفرض سياسة المسار الحدى على الجانب الثقافي وخاصة ما يتعلق بالفنون التشكيلية، مما أفاد بعض الاتجاهات الفنية في الاستمرار، كما افاد في استمرار عملية متابعة المدارس والاساليب الفنية في العالم كافة.

4- ان النظام السياسي في مصر تبنى وجهة نظر الأنظمة الاشتراكية في دعم الفنانين حتى شكلوا ركيزة من ركائز قيادة الجماهير. فكان تشجيع الإنتاج الفني (بما لا يعارض التوجهات السياسية) من خلال المسابقات والبعثات وخاصه إلى الدول الاشتراكية.

5- نشطت الحياة الثقافية بعد قيام الثورة واستقرار النظام على ايدي الأعلام من مثقفي الأربعينات، وظهر ذلك النشاط في العديد من المطبوعات التي تنقل الفكر العربي والتراث الإنساني بشكل عام، في صورة مبسطة وسهلة، كما توافرت الكتب والدوريات بأسعار ميسرة مما أفاد في تثقيف جيل كامل من الشباب .

وفي تلك الفترة التي أعقبت قيام ثورة يوليو ظل جيل الرواد يواصل عطاءه بعد ان اكتمل نضجه وإن كان قد نضب معينة من الابتكار، فمضى ينتج لوحاته في أغراض التصوير المعتادة من تصوير المناظر الطبيعية والبيئة والأحياء الشعبية والحياة اليومية للشعب، بروية وصفية في أغلب الاحيان، إلى جانب أغراض البورتريه والنموذج العاري والطبيعة الصامتة وذلك كله بعيدا عن التفاعل الحقيقي مع ما يجرى من متغيرات سياسية، أما الجيل التالي لهم مباشرة من أمثال صلاح طاهر ومحمد وعزت مصطفى وعلى الديب وأحمد عثمان وغيرهم فقد كانوا ومع بداية الخمسينات قد احتلوا قيادة الحركة الرسمية للفن من خلال وزارة المعارف ثم وزارة الإرشاد القومي ومتحف الفن الحديث، وتواكب مع ذلك إنتاجهم الذي سار في أغلبه على النهج الاكاديمي والتقليدي، وعلى هدى أساتذتهم من الجيل السابق، باستثناء بعض المحاولات من الاجتهاد والتطوير في استلهام موضوعات وأساليب من التراث الشعبي، ومن الحياة الاجتماعية للطبقات البسيطة، ومن خصائص الفنون الإفريقية والبدائية أيضا .

في تلك الفترة كان جيل الجماعات الفنية التي نشأت في الأربعينات ومن واكبه من فنانين مستقلين قد تبلورت خبراته ونضجت أساليبه، وقد تركز انتاج هؤلاء في تلك الفترة في ثلاثة خطوط رئيسية

أ- اتجاه الواقعية التعبيرية وقد مثل هذا الاتجاه جاذبيه سري وإنجي افلاطون مارجريت نخلة وتحية حليم وزينب عبد الحميد وعفت ناجي وحسن سليمان وكان هدفهم هو التعبير عن واقع المجتمع المصري في طبقاته الكادحة .

2- اتجاه الميتافيزيقية (السريالية الشعبية) وقد مثل هذا الاتجاه عبد الهادي الجزار وحامد ندا وسمير رافع وماهر رائف، لكن بعد ان تحولت الروح الثورية التي سادت أعمالهم في الاربعينات إلى طاقه متعقلة، وخصوصا بعد ان انحلت جماعتا (الفن والحرية والفن المعاصر) خاصة وأن المناخ السياسي آنذاك لم يعزز أو يسمح بالتجمعات الثقافية أيا كان نوعها.

3- اتجاه الواقعية الاشتراكية وهذا الاتجاه لقى من الترحيب على المستوى الثوري ما جعله يكتسب أرضية كبيرة لدى الجماهير، ولعله كان اتجاها متأثرا بمدرسة الواقعية الاشتراكية في أوربا الشرقية، التي كانت مزدهرة آنذاك. وقد شارك أصحابه من خلال إنتاجهم بدور هام في المناسبات الوطنية، مثل العدوان الثلاثي، إلى حد المشاركة في المظاهرات والمسيرات وإقامة المعارض الفنية في الميادين العامة، وقد كان يغذي هذا التيار فكر اشتراكي خارج إطار السلطة، نظرا لاعتناق معظم فنانيه لمبادئ اشتراكية أو ماركسية منذ الأربعينات. وقد اتسم موقف السلطة مع أصحابه بالتناقض، فهي تشجعه حين يتوافق مع توجهاتها، وتمنع عنه التشجيع حين يخرجون على الخط الرسمي، ومن ابرز فناني هذا الاتجاه حسن فؤاد ووليم اسحق وحامد عويس وداود عزيز وعبد الغني أبو العينين وعبد المنعم القصاص وعبد الوهاب الجريتلي...... الخ .

لكن الأمر الملفت للنظر هو أنه على الرغم من اختلاف

الرؤى الفنية لأصحاب الجيل الواحد، إلا أن أهدافهم جميعا تكاد تتفق من حيث الأرضية العامة، كل بطريقته الخاصة، ولعل أبرز دليل على ذلك هو تجاوبهم وهم ثوار الأربعينات مع أطروحات الثورة ومسابقاتها الفنية، فنجد كثيرين منهم يشاركون فى مسابقات تقيمها الدولة حول موضوعات من الطبيعة المصرية أو المناسبات القومية، ويحصلون على جوائزها، والملاحظ أنه فى تلك الأعمال نجد أن الأمر قد اختلف من الثورة على المجتمع، إلى دعم ثورة المجتمع، وهم بذلك ينتهجون أساليب تصالحية نوعا ما مع الاتجاهات السائدة (مثل انجى أفلاطون فى مسابقة المناظر الطبيعية وحامد ندا فى مسابقة قناة السويس والجزار فى مسابقة الميثاق الوطنى)

وإذ اعتبرنا أن بداية صياغة حركة الفن الحديث فى مصر كانت على أيدى الرواد ومن سار على دربهم من تلامذتهم، فإن بداية الصحوة والتمرد وتصحيح الأوضاع من غربية الأساليب، وسطحية الموضوعات، كانت هى نتاج جيل الجماعات الفنية فى الأربعينات، ذلك الذى بدأ يمتلك الوعى والرؤى الناضجة والأساليب الخاصة، فى عقد الخمسينات، لينطلق فى عقد الستينات متلاحما مع المجتمع وفاعلا فى أحداثه .

ولقد كانت التحولات الاجتماعية والسياسية العارمة منذ أوائل الستينات، تميل فى اتجاه تحقيق آمال الطبقات العريضة من الشعب الكادح فى العدالة الاجتماعية والتنمية والتحرر الوطنى وامتلاك الإرادة الصلبة فى مواجهة القوى الاستعمارية، التى حكمت شعوبنا واستنزفتها قرونا، وأخيرا قيام الوحدة بين أقطار الأمة العربية، بعد أن أزيحت عنها الحواجز العنصرية، لتتجلى قوة الروابط الثقافية والتاريخية والمصيرية فيما بينها. ومن مجمل هذه التوجهات والتحولات تكون ما يطلق عليه المشروع القومى للنهضة، الذى التفت حوله الأمة متماسكة متوحدة مع قيادتها، وقد انعكست عناصر هذا المشروع القومى فى عديد من أعمال الفنانين فى تلك الفترة بشكل أو بآخر .

وهكذا فى ظل ذلك المشروع تبلورت شخصيات فنية كانت فى الخمسينات تمارس التزامها نحو المجتمع، بشىء من التشنج الفكرى أو أحادية النظرة نحو علاقة الفن بالالتزام، فى توافق مع القيمة الفنية دون أن تكون أحداهما عبئا على الأخرى .

وقد برز فى ذلك أعضاء الجماعات الفنية فى الأربعينات ومن لحقهم من الجيل التالى وقد تفرق فرسانه، و اتخذوا لأنفسهم منذ بداية الستينات اتجاهين رئيسيين:

الأول اتجاه الفن الملتزم بقضايا المجتمع

والآخر اتجاه يسعى نحو مفهوم الفن للفن.

وقد اختط كل فنان فى الاتجاه الأول لنفسه طرقا مميزة للتعبير فنجد عبد الهادى الجزار والذى تألقت أعماله مثل لوحات السلام والميثاق والسد، وقد تطورت أدواره الجمالية عن تجاربه الأولى، لكنه أستبقى منها روحا أسطورية ليعزز بها الحس الملحمى العام فى أعماله الجديدة المعبرة عن الصحوة والبعث والانفتاح على آفاق لا محدودة، فى عصر العلم والتكنولوجيا وغزو الفضاء .

حامد ندا وقد تألق أيضا فى التعبير عن موضوعات العمل فى الحقل وعن احتفالية الحياة الشعبية التى تتغنى بقيم الخصوبة والنماء والحب والتراحم الإنسانى، فى إطار الفطرة البريئة والروح السحرية والتقاليد المصرية التى تعود إلى جذور فرعونية، بل أنه أستلهم أيضا تراث وثقافات الشعوب البدائية.

محمد حامد عويس وقد تميز بالبناء الصرحى، والواقعية المتصاعدة إلى ذرى البطولة الملحمية للعامل والفلاح، وقوى الشعب المتحالفة دفاعا عن أحلامها .

جاذبيه سرى فى مرحلتها التعبيرية الرمزية، والتى تقف فى المنطقة الفاصلة بين واقعيتها الاجتماعية المبكرة، وتجريديتها التعبيرية المتأخرة، فى تلك المرحلة التعبيرية الرمزية كانت تسعى خلف المضامين الاجتماعية والإنسانية، مثل الحرية والعمل والتضامن، كما كانت تحاول خلق بنائية تشكيلية جديدة للوحة، فى إطار من التجريد يواكب التحرر بمفهومه الأوربى.

يوسف سيده ذلك الذى بدأ واقعيا اجتماعيا فى الخمسينات يتحول فى الستينات إلى البحث فى جماليات الحروف العربية، حيث صاغ منها تكوينات جدارية هائلة، ملتزما بالأهداف القومية، حيث يشكل جملا مفيدة دالة على معانى الوحدة العربية والعدالة الاجتماعية فى إطار حديث يسعى نحو لوحة تجريدية عربية .

تحية حليم تواصل تعميقها للروابط الجذرية بين العمل الفنى، وبين الواقع والإنسان وكفاحه وأمانيه، متنقلة بين أضواء المجتمع فى النوبة والأقصر والتراث والأحياء الشعبية مستهدية برؤى الطفولة والفن الفطرى والفنون الشعبية والتراث القبطى والفرعونى، ببناء بسيط متحرر من

البعد الثالث، وسطح تصويرى ثرى وملمس متنوع .

أنجي أفلاطون واصلت فور خروجها من السجن دراستها للأجواء الشعبية المختلفة بعيدا عن الخطاب السياسي، منوعة بين حياة الفلاحين والعمال وسكان الأحياء الشعبية، بصياغة تشكيلية أكثر عمقا، مقدمة تحليلا للشكل الواقعي يتقدم على ما كانت عليه لوحاتها فى الخمسينات، بنبرة تعبيرية أهدأ وأبلغ تأثيرا، مشيدة بقيم العمل والكفاح والحرية، ومتغنية فى الوقت ذاته بجمال الطبيعة، لتخلق منها عالما خاصا تعوض به معاناة الإنسان وشقاؤه، متخذة من الأسلوب الانطباعي طرقا غير مطروقة و مستقاة من طابع البيئة والفن الحديث معا .

أما الاتجاه الثانى (اتجاه الفن للفن) وهم الفنانون الذين اعتبروا التزام الفنان بالمجتمع يشكل قيدا على إبداعه وتسخير مرفوض لطاقاته، بالهبوط إلى الدعاية والتوظيف السياسى لخدمة أهداف بعيدة عن طبيعة الفن و جوهره وقد تواكب نمو هذا الاتجاه فى الحركة التشكيلية مع انتعاش دعاوى مشابهة فى مجالات الإبداع الأدبى والمسرحي والسينمائي، منذ أوائل الستينات، بدت فيها أساليب الغموض وتيار الوعي والعبث واللامعقول، وجميعها مستعارة من الفنون الأوربية، إلا أن ذلك الاتجاه كان قويا فى الفنون التشكيلية، حيث استطاع أن يشكل تيارا وذلك لأسباب عدة منها أن الفن التشكيلى منذ بدايته وهو على اتصال بالفن الغربى، كما أنه نسبيا يعتمد على جمهور من الصفوة، كما أن الحس الاجتماعى للفنانين الأوائل من الرواد كان فطريا فى الغالب دون أن يعضده تكوين أصيل أو اهتمام بمواقف سياسية، وبالنسبة لفرسان الجماعات الفنية الثورية فى الأربعينات الذين تبنوا هذا الاتجاه، فقد انقسموا إلى عدة أقسام حيث أنقلب بعضهم على فكره الثورى الاجتماعى وأصبحوا من كبار دعاة هذا الاتجاه، كما ذاب بعضهم فى مناصب أكاديمية ووظائف خفضت من قناعتهم الثورية القديمة التى لم تحقق لهم شيئا كما انعزل البعض الأخر مضطرين إلى الوقوف موقف المتفرجين، فى حين كان آخرون غير مسيسين أصلا ولا حتى لديهم الاستعداد لذلك، ومن ثم كان من السهل عليهم تحقيق ذواتهم فى أشكال من الفن للفن أو البحث عن النزعة الشكلية التى تغذيها حركه الحداثة الأوربية.

وقد تواكب ذلك مع ارتفاع موجة التجريد فى حركة الفن العربى بشكل عام ملتحفة حينا بوشاح الحروفية وبالوحدات الزخرفية حينا آخر، ومن هنا لم يعد للتجريد شحنته التفجيرية المتمردة كما كان الحال عند رمسيس يونان و فؤاد كامل ومنير كنعان و بل أصبح لدينا نوعان من التجريد

الأول : مقلد للاتجاهات الغربية دون إضافة أو تصرف، وهو بذلك متصالح مع الفن الغربى متخاصم مع الواقع العربى .

والثانى مقلد للتراث الإسلامى ومتسلق على فروعه بعد انتزاعها من سياق عصرها وإفراغها من مضمونها الدينى والروحى، وهو بذلك متصالح مع الماضى منقسم على نفسه فى علاقته بالحاضر. بين إرضاء النخبة الاجتماعية المحافظة التى تفضله تجريدا زخرفيا للزينة فقط، والنخبة الأرستقراطية المثقفة التى تفضله تجريدا عربيا على الطراز الأوربى أسوة بالفنانين المستعربين، الذين استعاروا عناصر الزخارف العربية دون مكنوناتها، وكلا النوعين- على كل حال -أنصرف عنه المجتمع بقدر ما أدار ظهره له .

أما جيل الشباب ممن تخرج فى الخمسينات وبداية الستينات، أو من الذين وقعوا بين الجيلين السابق واللاحق فينقسم إنتاجه فى تلك الفترة بقدر كبير من التعميم والتجريد إلى ثلاثة محاور رئيسية .

الأول وفيه نجد كوكبة عريضة من المصورين، تركز على الكشف عن الروح الشعبية بقيمتها و رموزها و تراثها الذى يتجلى فى الإنسان المصرى و فى محيطه الطبيعى و البيئى والاجتماعى، و تنتهى باكتشاف الروح الكفاحية للشعب، خاصة لدى بسطائه و منتجيه و من أبرز أصحابه سعد الخادم، ممدوح عمار، عباس شهدى، كمال أمين، فاطمة العرارجي، سعيد العدوى، جورج البهجورى، عبد الغفار شديد، عبد الرحمن النشار، شعبان مشعل، زينب السجينى، عطية حسين، وفيق المنذر، و قد أخرج هذا التيار جيلا ثانيا واصل تجربة سابقيه، منهم مصطفى الرزاز وصبرى منصور وفرغلى عبد الحفيظ وعصمت داوستاشى ومكرم حنين وعادل ثابت ومصطفى الفقى ومحمود بقشيش وسيد سعد الدين وزهران سلامه وسامح البنانى .

الثانى : يتوجه من خلال مدارس و أساليب مختلفة للتعبير، عن قيم إنسانية مطلقة بدون خصائص جغرافية أو عرقية و لكنها تحتمل الدخول فى الأهداف السياسية و

الاجتماعية كل بطريقته الخاصة و منهم . محمد راتب صديق ومصطفى أحمد وأحمد نوار وثروت البحر ورياض سعيد وعادل المصرى ومحمد القبانى وأحمد نبيل وفاروق وهبة وعبد السلام عيد ورباب نمر ويسرى حسن وعبد المنعم مطاوع وعدلى رزق الله.

الثالث: بتركز سعى الفنانين من خلاله لاكتشاف صياغات تقنية و تشكيلية، مستوحاة من البيئة او الزخارف التراثية أو الحروف العربية، و إذا كانت أعمالهم لا تابه كثيرا بالموضوع أو المشخصات الإنسانية، فإنها لا تخلو من مضمون إنسانى عام يتخلل عناصرها الجمالية، وهو مضمون قابل للتأويل المعنوى، فهو لا يقف عند حدود الشكل الجمالى وحده، بل يتخذ منه وسيلة للنفاذ إلى وجدان المجتمع، من خلال رموز وعناصر تراثية متغلغلة بداخله، وقد بدأت تجارب بعضهم اواخر الخمسينات حتى تبلورت فى الستينات و السبعينات مثل عمر النجدى، فتحى أحمد، صالح رضا، رمزى مصطفى، و يفضى ذلك المحور إلى التيار الشكلى البحت مستهدفا خلق إيقاعات بصرية موسيقية بالخطوط والألوان والملامس والمساحات، أو الحروف والزخارف و الوحدات التراثية، لكنه فى النهاية يصب فى ساحة التجريد و منهم كمال السراج، عبد الرحمن النشار، سامى رافع، طه حسين، فاروق حسنى، حسين الجبالى، مصطفى عبدالمعطى، أحمد فؤاد سليم، أحمد عزمى، نعيمة الشيشينى، حامد الشيخ، حسن عبد الفتاح، محمد رزق، رأفت صبرى .

لكن من المهم توضيح أن المحاور الثلاثة السابقة لم تكن مقطوعة الصلة والاتصال ببعضها البعض، بل شهد تطور الحركة الفنية منذ الستينات حراكا مستمرا لعدد من الفنانين من اتجاه إلى آخر. تبعا لتطور مدارك وعيهم الفكرى و انتماء هم الطبقى أو نضجهم الفنى .

**عصر الهزيمة والنصر وبداية سنوات الفتور**

أما الفترة التى أعقبت هزيمة 1967 و حتى قبل حرب أكتوبر 1973 والتى شهدت سنوات الكفاح المسلح و حرب الاستنزاف، فتمثل مرحلة يمثل فيها الانكسار القومى و محاولات إعادة البناء أولوية قصوى .

وإذا كانت تجربة الفنانين مع السد العالى تمثل محكا علميا مباشرا بين الفنانين والمجتمع فى مناخ المد الثقافى المواكب لانتصارات المشروع القومى، فإن الأمر قد اختلف فى الجذر السياسى المنعكس من انكسار هذا المشروع بعد هزيمة 1967 فقد خيمت على الفنانين حالة من الانطواء مع ما أصاب المجتمع من ذهول و ارتياع، مما أصاب كثيرا من القناعات السابقة من اهتزاز و انهيار نتيجة لاهتزاز الثقة فى السلطة و مؤسساتها العليا، التى دفعت بالوطن إلى ما وصل إليه من انهيار، لكن وسط هذه الحالة من الإحباط، كانت ثمة محاولات للخروج من العزلة اتخذت أشكالا مختلفة فى تعبيرها عن رفض الهزيمة و الرغبة فى الالتحام بالمجتمع واستنهاض روحه و إمكانياته الكامنة، بعض هذه المحاولات كانت منظمة من خلال وزارة الثقافة، و بعضها كانت محاولات فردية للعديد من الفنانين من خلال إنتاجهم، وكما أفرخت فترة الستينات جماعة التجريبيين المكونة من سعيد العدوى ومصطفى عبد المعطى ومحمود عبد الله، للبحث عن لغة تشكيلية جديدة. كذلك شهدت سنوات ما بعد النكسة تأليف جماعة الفنانين الخمسة، و التى كانت تبحث بلغة الفن فى قضايا و طموحات الوطن ما بين الانتصار والانتكاس والهموم القومية، و قد شكل تلك الجماعة خمسة من خريجى التربية الفنية وهم . فرغلى عبد الحفيظ وعبدالمجيد الدواخلى ورضا زاهر وعلى نبيل وهبة ونبيل الحسينى .

ونحاول فيما يلى تحديد الأثر المباشر للهزيمة على الحركة الفنية ممثلة فى جيلين الأول يمثل بقايا الجيل الثانى (جيل الجماعات الفنية فى الأربعينات) والثانى يشمل بقية الفنانين من الأجيال التالية والشباب .

ليس ثمة شك أن صدمة جيل الجماعات الفنية فى الاربعينات بعد نكسة 1967 لم تكن كبيرة كصدمة الأجيال التالية، ذلك لأن جيل الجماعات الفنية هو أحد أسس البناء للشخصية المصرية الفنية فى تلك الفترة، وهو واضع نظرياتها، و بالضرورة أن يكون أصحابه على دراية بنقاط الضعف والقوة فى المجتمع الذى قاموا بالمشاركة فى صنعه، بينما الأجيال التالية هى نتاج لحركة التغيير، و لم يكن لديها ما يدعو للشك أو الريبة، وإنما كان الإيمان يملأهم سواء بالشعارات أو النظريات أو الزعامة ولذلك كانت صدمتهم أشد .

وعلى الرغم من ذلك فقد أحدثت الهزيمة أثرا بالغا فى توجهات فنانى الجيل الثانى جيل الجماعات الفنية و يمكن رصد ذلك فى إنتاجهم منفردين .

حامد ندا : نجده و قد سادت أعماله مسحة رمادية باهتة تغطى معظم خلفيات أعماله فى تلك المرحلة، بينما

تراجعت رموزه الشعبية و زخارفه إلى مرتبة أقل، حيث تبدو فى حالة شحوب وضبابية على خلفيات أعماله. بينما تبدو شخوصه مبتورة الأطراف عاجزة عن الحركة. أما حامد عويس فيترك المباشرة اهم سماته، ويلجأ إلى الرمزية ذات المعنى والمدلول، بغية التعبير عن صدمته فى النظام. و هو فى ذلك يكثف من تواجد الجماهير وكأنها هى الملاذ والخلاص .

كذلك تتجه جاذبية سرى إلى التجريدية بخطى متسارعة، مستخدمة أشكال البيوت و قد سادها الصمت أحيانا أو اعترتها الحركة و النشاط، مع درامية لونية تتحرك دوما بين الألوان الداكنة وبين الالوان ذات الطبيعة الدموية .

بينما تبدأ حروف يوسف سيده فى تجريديتها فى التحرك نحو كتابات ذات صلة بدحر العدو و هزيمة المحتل و عودة الروح .

أما عفت ناجى فتزيد من تركيزها على مقومات الشخصية المصرية، تبعا لأصول شعبية و تراثية، وتدعو إلى إنشاء مركز ثقافى مصرى فى أتيليه الإسكندرية، يكون هدفه أحياء النظم الفنية الجمالية من أجل الإنسان المصرى استنادا إلى تراثنا العريق ..

كذلك حامد عبد الله نجده و قد تحولت تجريديته من الحروف العربية إلى كلمات ذات معنى تدعو مرة للنهوض، و مره لتصوير حال المجتمع بعد الهزيمة .

وتتحول إنجى أفلاطون لتنتج أعمالا حول موضوعات المقاومة تستهدف من ورائها نفخ روح الحياة من جديد فى المجتمع الكسير .

بينما عبرت تحية حليم بمنتهى الرقة و الحنان عن آلام الشعب و جعلت من السلام اللحن الأساسى فى أعمالها .

أما جيل الشباب من الفنانين الذين نموا و ترعرعوا فى أحضان المشروع القومى، فقد استطاعوا أن ينتجوا رؤى فنية جديدة إبان هزيمة 1967، مقتحمين بها القضية الوطنية والاجتماعية بشكل مباشر، معبرين بذلك عن مشاعرهم المكلومة و عن دعوتهم للصمود والمقاومة ومن أهم ما أنتج و قدم فى تلك الفترة –

معرض الفنان أحمد نوار بقاعة اخناتون سنة 1969 و الذى عبر فيه بطاقة انفعالية و درامية عالية عن قضايا الحرب والأمل فى السلام والصراع الإنسانى المتزايد .

ومعرض أقيم فى نفس العام وبنفس القاعة طرح انعكاسات مباشرة للهزيمة وآثارها الاجتماعية. كما تتضمن إرهاصات بالصمود وإعادة البناء لاثنين من المصورين هما محمود بقشيش، وعز الدين نجيب كذلك مجموعة أعمال الفنان مصطفى عبد المعطى والتى يصور فيها إحساسه بالهزيمة من خلال تصويره للشهيد الحالة ورد الفعل، وأعمال زكريا الزينى والتى تمتلئ بالإطارات الفارغة أو التى تحبس داخلها شخوصه مقطوعى الأيدى متجمدى الوجوه، و يمكن القول أن مشاركات الفنانين الشبان فى تلك الفترة بما يدعم النضال و يصور المأساة قد طالت جميع الفنانين فى الحقل الفنى .

إلا أنه فى النهاية يجب أن نحدد إحدى أهم الملاحظات عن حركة الفن التشكيلى فى مصر بعد 1967، حيث أفرزت تلك الهزيمة القاسية نوعا من الفردية فى الرؤية والتناول والموضوع و قد برز ذلك من خلا ل عدد الملامح منها

* اللجوء إلى الرمزية فى التعبير هروبا من التشخيص أو المباشرة التى تحمل صاحبها مسئوليات قد تعرضه للاضطهاد، كما تعزز الفراغ الفكرى الذى أحدثته الهزيمة مما تسبب فى إفراغ الأشياء من معانيها .

* نتيجة لذلك لجأ بعض الفنانين إلى التجريد بحثا عن سبيل لإفراغ شحنات اليأس والغضب بطريقة التدفق اللاشعورى.

* كذلك ظهر اللجوء إلى الأسطورة والحكاية الشعبية لاستعارة موضوعات تثير انتباه العامة، وتحمل مضامين بطولية أو كفاحية.

وهكذا أصبح لكل فنان مشروعه الخاص الذى يبحث فيه من خلال ذاتيته البحتة ورؤاه الخاصة، ساعد على ذلك تشتت معظم الفنانين الفاعلين من الشباب فى العديد من البعثات الأوربية مما ساعدهم على خوض مشروع حضارى آخر.

إلا أن التصوير المصرى فى الفترة التى أعقبت حرب أكتوبر 1973 قد لحقته العديد من المتغيرات من حيث الشكل والمضمون، شأنه فى ذلك شأن العديد من أوجه الحياة فى مصر بشكل عام والحياة الثقافية بشكل خاص.

فانتصار أكتوبر كنصر عسكرى و اجتماعى، وما أعقبه من سياسات اقتصادية مثل الانفتاح الاقتصادى، بما له من دور كبير فى إثارة عملية حراك اجتماعى كبيرة تشهدها المجتمع المصرى منذ السبعينات وحتى نهاية القرن

العشرين، أثرت بشكل مباشر فى طبيعة المنتج الإبداعى وأهدافه ودوافعه، كما أفرزت تغيرا واضحا واختلالا فى قيم المجتمع الحاكمة، فسادت المجتمع قيما سلبية مثل الفردية واللامبالاة وتدهورت قيمة العمل، وتراجع التعليم كمحدد أساسى للمستوى الاجتماعى، وبرزت قيم من شأنها تشويه الثقافة المحلية والحط من شأنها .

كذلك ما نشأ عن تلك السياسات من مفاهيم جديدة لقوانين السوق المفتوحة، وسياسات العرض والطلب، ونمو للمجتمع الاستهلاكى، وما أفرزه كل ذلك من روح السلبية والفساد الإدارى والبيروقراطية، وأثر كل ذلك على نوعية الإنتاج الفنى ومبرراته .

ومن نقاط الارتكاز الهامة كذلك، نمو التيار الإسلامى، بما تبعه من مهادنة سياسية أحيانا تصل إلى حد التشجيع، وآخر هذه النقاط المحورية هو التدهور الحادث فى العملية التعليمية فى مصر، و أثر ذلك التدهور على نوعية المبدع المصرى وثقافته وطبيعة إنتاجه.

وكما نفترض وجود علاقة بين التصوير المصرى وبين المتغير المحلى فى تلك الفترة، نفترض كذلك وجود تأثير مماثل بين تطور حركة التصوير والعديد من الأحداث والمتغيرات الدولية، سواء كانت ثقافية أو سياسية أو اجتماعية، التى أرى أنها قد تكون مؤثرة على طبيعة المنتج الفنى للمصور المصرى فى تلك الفترة ومنها عملية السلام .

وعلى المستوى الإبداعى نجد أن السمة البارزة فى الفنانين من جيل الجماعات الفنية سواء الراحلين أو الذين أمد الله فى أعمارهم حتى اليوم، هى إصرارهم الشديد على مواصلة تجربتهم التى بدأت فى الأربعينات من القرن العشرين، سواء من النواحى الفكرية أو التقنية، فلم نشاهد عندهم تقلبات فكرية أو مغامرات تقنية أو منهجية، ويرجع ذلك فى الأغلب لاستنفاذ معظمهم لطاقاته كاملة فى الثلاثين سنة السابقة لحرب أكتوبر، أو لإيمانهم العميق بأفكارهم التى تشكلت فى معظمها عن قناعات تامة، وتجارب مريرة ومواكبة حثيثة، أو لتجمد فى الرؤية وفقدان للثقة فى المجتمع، سواء نشأ ذلك عن إحباط بعدم جدوى المشاركة أو لقصور فى القدرة على استيعاب الجديد من الظروف المستجدة وعدم الاقتناع بها .

ولا ينفى ذلك أننا على الرغم من ذلك الثبات النسبى والسكون والتكرار لديهم، لا يمكننا أن ندرك تطورا بشكل أو بآخر فى أعمال بعضهم، وقد يأخذ ذلك التطور أشكالا شتى، منها ما ينحو إلى التبسيط فى الأداء أو الاختلاف فى المعالجة اللونية، أو اتجاه الموضوعات إلى بعض التعميم والشمول أو الضبابية.

ولا شك أن هذا الجيل قد شهد من بين أبنائه القليل من الاستثناءات التى استطاعت أن تواصل تجربتها بنفس الوهج السابق، بل وتستوعب إلى حد ما التغير الحادث فى العالم والمجتمع، بما شكل انقلابات فكرية وتقنية فى إبداعاتهم لا تقل أهمية ولا قيمة ولا دورا على ما سبق أن قدموه فى العقود السابقة على فترة هذا البحث ونموذج ذلك جاذبية سرى .

و حين أسوق هذه الملاحظات العامة إنما فقط لتوضيح مدى صدقهم ومعايشتهم لفنهم الذى خرج صادقا مواكبا لتاريخ هذا البلد ومؤثرا فيه، ومعبرا عن قناعات فكرية لديهم لم يستطيعوا تغييرها بتغير الظرف السياسى والاجتماعى، فآثر بعضهم العزلة مكتفيا بما حققه من مجد، وفضل البعض منهم أن يصوغ أفكاره بشكل أكثر شمولية وتعميما مستفيدا بما حققه من ذيع صيت وعلو قيمة، بينما استمر البعض الآخر فى إنتاجه غير آبه لما يتغير من حوله .

أما جيل شباب الستينات ففى معظم الحالات فقد معظم مبدعيه حماسهم وإيمانهم القوى بالمشروع القومى ورموزه منذ الهزيمة، وفيما بعد حرب أكتوبر وخلال عقد السبعينات كله، كان معظم رواد هذا الجيل فى بعثات دراسية للخارج، كذلك يمكن التأكيد أن معظم هؤلاء الشباب قد استقى منابعه الفنية من المنابع المصرية المعروفة، والتى أصَّلها الأساتذة الرواد وأبناء الجيل الثانى جيل الجماعات الفنية) لكن دون نقل أو تقليد فى معظم الحالات.

لكن ومع نصر أكتوبر – وعلى غير ما هو متوقع – لم أجد أية انعكاسات مباشرة للقضية الوطنية، فالحس الوطنى فى أعمال هذا الجيل يتخفى تحت أغطية غليظة من الاستلهامات، التى فى معظمها – على الرغم من ذلك – تتغنى بالوطنية، فالحقيقة أن الحّس الوطنى لم يختف أو يغب، إنما غاب الموضوع الوطنى فى صورته المباشرة، فلم نعد نرى فنانا يسعى لتسجيل حدث بعينه، أو يطرح وجهة نظر فى قضية سياسية قائمة، وإنما أخذ هذا الجيل فى مجمله –إلا القلة منه – على عاتقهم تأصيل الهوية المصرية،

ليس من خلال إعادة إحياء التراث فقط - كما فعل الجيلين السابقين -، بل من خلال ربطه بالمستجدات الفلسفية و التقنية والعلمية والفكرية الموجودة على الساحة العالمية، خصوصا أن عددا كبيرا منهم - كما سبقت الإشارة - قد سافر خلال هذا العقد في بعثات دراسية تركزت في معظمها في دول أوروبا مثل (ايطاليا - أسبانيا -ألمانيا الغربية...).

**الثمانينات سنوات الثبات**

مع بداية الثمانينات أصبح التكوين الاجتماعي المصري يضم بداخلة أنماطاً ثقافية متنوعة ومتباينة، يعبر كل نمط منها عن مصالح فئات اجتماعية معينة، فهناك الثقافة الدينية بأنماطها المختلفة الرسمية وغير الرسمية، وهناك الثقافة الغربية الوافدة والتي تعبر بشكل واضح عن مصالح فئات اجتماعية خاصة، وهناك الموروث الثقافي التقليدي الذي يعكس الخصوصية الثقافية للمجتمع المصري، وإن ثمة تداخل وتفاعل وتعايش بين هذه الأنماط المختلفة، على الرغم من سيطرة وسيادة النمط الثقافي الغربي الذي يعبر عن نمط الإنتاج الرأسمالي المسيطر، ويعكس في الوقت ذاته قيم ومصالح الطبقات المسيطرة اقتصاديا واجتماعيا، وبلا شك فقد انعكست كل هذه التحولات على المثقف الذي أصبح يعيش أزمة حقيقية خلال تلك الفترة والتي اتسمت بالتنوع والتشتت والتشوه، فقد كان المثقف نتاجاً للتبعية على كافة أشكالها ونتيجة فعلية للتداخل بين كافة الأصعدة والمتغيرات (العالمية، الإقليمية، المحلية) حيث تشكلت ملامح هذه الأزمة أيضاً على الصعيد السياسي .

وعند تأمل طرح المثقفين بمختلف توجهاتهم الفكرية، يمكن التوصل إلى أفكار شائعة حول القضايا التي تخص الواقع والمجتمع، ليس المجتمع أو الواقع طرفاً فيها، بل ينصب اهتمامهم - أي المثقفين - على صراعات واختلافات أيديولوجية في الأساس، حيث يتعايشون مع طرحهم الفكري، ويتناسون قضايا المجتمع ومشكلاته تماماً، والدليل على ذلك أن هذه الصراعات الفكرية لم تحسم حتى هذه اللحظة، فقد كان السؤال عن الديموقراطية في الخمسينات والستينات، وهو نفس السؤال الآن، أي أن القضايا تغيب و كذلك الحلول الحاسمة الواقعية حول مشكلات وقضايا المجتمع العربي بصفة عامة والمجتمع المصري بصفة خاصة.

وفي تلك الفترة لم يقدم أبناء الجماعات الفنية جديد، حيث استمروا جميعا في معالجة نفس الموضوعات السابقة، وان اختلفت طرق التناول عند البعض بقدر يسير سواء من حيث الموضوع أو طريقة التعبير .

كما استمر أبناء جيل شباب الستينات في تجاربهم الفنية الممتدة بعد عودتهم من البعثات ليدفعوا بالحركة الفنية شبه الثابتة في ذلك الوقت، وليعيدوا تقديم ما درسوه وتعلموه إلى تلاميذهم سواء في الكليات الفنية، أو من خلال المعارض واللقاءات الفنية والكتابات النقدية .

ولا شك أن تلك المجموعة المتميزة قد لعبت دورا مهما في تحديث الحركة الفنية المصرية، ونقلها نقلة نوعية ثانية، بعد تلك التي أحدثها جيل الجماعات الفنية في الأربعينات وإذا أردنا التوضيح:فجيل الرواد الأوائل قد نقل حرفيا ما تلقاه من مهارات على يد الأساتذة الأجانب، وجيل الجماعات الفنية تلقف ذلك وطوره في ظل المشروع القومي في الستينات وربطه بالقضايا الوطنية والاجتماعية، مغيرا بذلك أهداف العمل الفني، بينما استطاع هذا الجيل أن يربط للمرة الثانية وبوعي كبير بين القضايا الوطنية المحلية وبين الأساليب والتقنيات الحديثة في الغرب .

وكما سبقت الإشارة أن الظروف السياسية والاجتماعية في مصر في سبعينات وثمانينات القرن العشرين، لم تكن ظروفا مشجعة على الإبداع، ففي ظل انهيار قيمي و حراك اجتماعي متسارع، فقد الفنان دوره المؤثر، وعاني من أزمات نفسية ومادية طاحنة، عززها نمو الفكر الديني المتعصب الرافض للفنون جميعا، إلى جانب نشوء طبقات ثرية جديدة متحكمة لا ترى في الفنون الراقية أي جدوى، توازرها في ذلك سلطة حكم ترى الثقافة بشكل عام والفنون الجميلة بشكل خاص أمرا ترفيهيا، أو دعائيا لمصلحتها، ففقدت الفنون الدعم المطلوب، وأصبح فنانينا من هذا الجيل بين فكي الرحى، إما البقاء داخل مجتمع لا يعترف بهم من الأساس - بل وترفضهم بعض شرائحه مثل المتطرفين الإسلاميين - وتحمل تبعة ذلك البقاء من تجاهل ومعاناة، وإما الخروج للعالم الرحب سواء للعمل بدول نفطية تضمن لهم الحد الأدنى من مقومات الحياة الكريمة والاحترام، أو معاودة السفر للغرب مقيمين لا دارسين، ولم ينج من تلك الأزمة إلا فريق من الفنانين العاملين إما بالجامعات كأساتذة فن، أو المنتمين للمؤسسة الرسمية - وزارة الثقافة - وكلاهما قد تحمل تبعات

اختياره من مجهود مضاعف لخلق تيار فنى حقيقى من خلال السير ضد التيار المتنامى للرافضين للفن والمحقرين له. إلا أنهم استطاعوا - فى أغلب الحالات - تجاوز ذلك مستغلين وضعهم الوظيفى الذى بات مستقرا إلى حد بعيد .

وسط ذلك الجو المتقلب، ينشأ فنانو الجيل الرابع أو جيل الوسط كما يحلو للبعض أن يسميه، محاطون من كل جانب بعوامل هدم لروح الخلق. وعقبات تحول دون تنمية مهاراتهم الإبداعية، ومن تمكن منهم من تحقيق جزء من ذلك، فإنما جاء بمعاناته الشخصية وجهده الوفير، وإصراره ومثابرته الذاتية .

ولذلك فإنى حريص على أن أورد عددا من الملاحظات حول هذا الجيل من الفنانين المصريين، وتتلخص فيما يلى:

لم تتح الفرصة لأبناء هذا الجيل لبناء رؤى فنية وفكرية خاصة، كما أتيح للجيلين السابقين، فجيل الجماعات الفنية فى الأربعينات ساعدته حركة المد الثورى والتحررى، والمناخ الثقافى السائد إبان الحرب العالمية الثانية، على بناء نفسه ثقافيا، وربطها بالقضية الثقافية الدولية، وقضايا المجتمع المحلى، بينما استطاع الجيل التالى وهو جيل شباب الستينات من خلال احتكاكه بالغرب أثناء بعثاته التعليمية للخارج، أن يجدد الصلة بالعالم، ويطور أفكارا رسخها السابقون من الفنانين، بالإضافة إلى كونهم آخر نتاج المشروع القومى المصرى، الذى تربى على الثقافة وإنتاجها المتنوع، فى حين يأتى الجيل الرابع بلا دعامة من ثقافة محلية أو دراسة خارجية، وساعد على ذلك إلغاء البعثات التعليمية الفنية فى الجامعات المصرية أو الحد الشديد منها، واستبدالها بالدراسات العليا فى الداخل، وهو ما أدى إلى انقطاع طويل عن التواصل مع متغيرات الثقافة فى الخارج، بالإضافة إلى غياب القضية الوطنية فى عصر مهترئ قيمياً، ومجتمع متقلب يتحول إلى المادية المفرطة، يفقد فيه المواطن انتماءه إلى وطن أو قضية .

جاء إنتاج أغلب أبناء هذا الجيل من الفنانين – على قلتهم – ملتزما بتعاليم فنية ترتبط فى كثير من الأحيان بتجارب أساتذتهم من الجيلين السابقين .

أرتبط إنتاج عدد كبير من فنانى هذا الجيل بالنزعة الطبيعية، فسادت عليهم أعمال المنظر الطبيعى، وفنون الصورة الشخصية، والموضوعات أدبية التناول، طمعا فى تواصل مزعوم مع مجتمع يرفض العمق الفكرى ويميل إلى السطحية، وخصوصا مع تركز السلطة والثروة فى أيادى أشخاص متواضعين من حيث المستوى الثقافى .

لم يستطع الكثيرون من أبناء هذا الجيل الاستمرار فى الحركة الفنية، نتيجة لضغوط حياتية واجتماعية ومادية، واتجه معظمهم إلى هجر المشروع الفنى والعمل فى وظائف إدارية بمؤسسات الدولة التعليمية أو الثقافية، أو هجر العمل الفنى كله إلى أعمال تجارية أو حرفية .

اقتصر المستمرون - فى الغالب – من أبناء هذا الجيل على من حالفهم الحظ بالعمل فى الكليات الفنية القائمة آنذاك كأساتذة، وإن ارتبط المشروع الفنى لدى عدد منهم بالحد الأدنى من الإنتاج، و الضرورى لعملية الترقى فى إطار التدرج الوظيفى الجامعى، وظهرت نتيجة لذلك ما يطلق عليه معارض الترقى، وهى معارض تقام بهدف استكمال مسوغات الترقى من درجة جامعية لأخرى، وهى فى معظمها لا تشكل قيمة فنية، سواء على مستوى التجارب الفردية، أو على مستوى الحركة التشكيلية بشكل عام.

ومما ساعد أيضا على انحسار دور هذا الجيل، وجود أبناء الجيلين السابقين بكامل لياقتهم الفنية، وقوتهم الوظيفية على رأس الحركة التشكيلية المصرية بشقيها الرسمى والخاص، مما قلص كثيرا من فرص أبناء هذا الجيل من التقدم لاحتلال مواقع متميزة فى الحركة التشكيلية المصرية

لم تفلح محاولات وزارة الثقافة المصرية بمؤسساتها الفنية التشكيلية، لدعم الحركة الفنية آنذاك، وخصوصا أبناء هذا الجيل، على الرغم مما شهدته تلك الفترة الزمنية من منجزات على مستوى إنشاء القاعات أو تجديدها أو إقامة فعاليات دولية ومحلية جديدة، أو تقديم الدعم المادى والإعلامى. وهو الجهد الذى تبناه بإخلاص عدد من الفنانين الجادين ممن تولوا المناصب القيادية فى ذلك الوقت، على الرغم من احتلال القضية الثقافية وخاصة التشكيلية منها مرتبة متدنية من اهتمامات النظام السياسى فى ذلك الوقت .

وعن إنتاج مجموعة الفنانين من أبناء هذا الجيل، فقد اختلطت لديهم المحاور، وتقلصت الرؤى الفنية، حتى كاد أن يختفى التنوع فى الموضوعات والأساليب، وتمحور إنتاجهم حول رؤى ذاتية مقطوعة الصلة بالقضايا المحلية – فى الغالب – أو موضوعات تتغنى بجماليات الصورة بمفهومها

الأكاديمي كما ظهر في الغرب، وغلبت على إنتاجهم التصنيفات المدرسية الغربية، فأصبح الهدف هو الانتماء إلى مدرسة فنية، فمنهم من ينسب نفسه إلى التأثيرية أو الميتافيزيقية أو التعبيرية إلى أخره من المسميات الغربية، وكأن الهدف العام من التجربة الفنية ينحصر في الأسلوبية الجامدة، والمهارة التقنية، في غير ارتباط بأفكار وفلسفات خاصة يتبناها العمل الفني، أو قضايا فكرية يطرحها .

**التسعينات والألفية الثالثة (سنوات الاختراق) :**

تميزت تلك الفترة على المستويين الدولي والمحلي بمتغيرات كثيرة، أو بمعنى أدق كونها تشكل مفصلا تاريخيا، تحولت فيه المجتمعات إلى أفكار كانت تختمر منذ عقود طويلة، إلى أن اكتمل نضجها مع بداية عقد التسعينات، وذلك على كافة الأصعدة السياسية والاجتماعية والعلمية، وفي هذه السنوات تبلورت فكرة الكونية في الاقتصاد والثقافة، فظهر مفهوم العولمة، وفي هذه الفترة أيضا اكتمل البناء التقني الذي سمح للأفكار والثقافات بالتقارب بمعدلات سرعة غير مسبوقة، كذلك تغير الوضع السياسي الدولي للمرة الأولى منذ الحرب العالمية الثانية، بنهاية الحرب الباردة والتحول لعالم القطب الواحد، لتختفي بذلك الأيدلوجيات الاشتراكية والحكومات الشمولية، وتسود العالم الأفكار الليبرالية والديمقراطية والاقتصاديات الرأسمالية.

في هذا العالم المفتوح الذي أدى إلى تغلغل سياسات اقتصادية دولية في الصعيد المحلي، بما صاحبها من إجراءات إصلاحية وتدخلات مستمرة للمؤسسات الاقتصادية الدولية كالبنك الدولي، ونادي باريس للدول الدائنة وغيرهما، تبنت مصر اقتصاديا مناهج جديدة بشروط دولية .

وعلى المستوى الثقافي أدى هذا التطور المفاجئ، إلى إعادة طرح إشكالية الأصالة والمعاصرة السائدة في النصف الثاني من القرن العشرين. فثمة مواقف فكرية يمكن أن نصنفها إلى ثلاثة مواقف رئيسية .- موقف معاصر يدعو إلى تبني النموذج الغربي المعاصر بوصفه نموذجاً للعصر كله، أي النموذج الذي يفرض نفسه تاريخياً كصيغة حضارية للحاضر والمستقبل، وموقف سلفي يدعو إلى استعارة النموذج العربي الإسلامي كما كان فترة الانحطاط الغربي ومحاولة تشييد نموذج عربي إسلامي يحاكي النموذج القديم في الوقت الذي يقدم فيه حلوله الخاصة لمستجدات العصر. وموقف توفيقي انتقائي يدعو إلى الأخذ بأحسن ما في النموذجين معاً. والتوفيق بينهما في صيغة واحدة تتوافر لها الأصالة والمعاصرة معاً .

ومن الملاحظ أن المثقفين المصريين بمختلف توجهاتهم وانتماءاتهم الفكرية يدعمون هذا الصراع بين الأصالة والمعاصرة، لدرجة أننا نتصور أن الثقافة المصرية تتمحور حول الصراع بين هذه التيارات المتناقضة. بحيث أصبح الصراع هو الشيء الثابت في حوارات المثقفين وليس الإبداع، لدرجة أن كل التيارات الفكرية ابتكرت نماذج تنموية كلها تحاكي نظرتها الآنية من خلال تنظيرات لا تمت بصلة إلا للأطر النظرية التي انطلقوا منها، باستثناء بعض النماذج بالطبع .

في هذا المناخ المنعكس بالضرورة على الفنون الجميلة يكافح الكثير من أبناء الستينات بعدما احتلوا قمة التصنيف الفني في مصر وتملكوا زمام الحركة الفنية على مستوييها الإداري والفني، من أجل تطوير أنفسهم، نتيجة للتطور السريع في الرؤى الفنية الذي اجتاح الحركة العالمية في تلك السنوات، مكتشفين فجأة للفجوة الكبيرة بين ما يتبنونه من أفكار وفلسفات فنية وبين ما يقدمه جيل ناشئ من الشباب برز في بداية التسعينات مستعينا بما أوتي من مستحدثات الفكر ومستجدات الأساليب في تقديم نفسه للحركة الفنية المصرية .

وهو الجيل الذي وجد فرصة ظهوره وتقديمه من خلال صالون الشباب الذي أسسته وزارة الثقافة، ويلعب أبناء هذا الجيل دورا مهما اليوم في قيادة الحركة الفنية المصرية من خلال مشاركاتهم الفنية أو الإدارية أو التعليمية .

ومن الملاحظات الهامة حول أداء هذا الجيل ما يلي:

لا شك أن حركة الشباب قد أثرت تأثيرا واضحا على الحركة الفنية المصرية كما أنقذت فعالياتها الرسمية وغير الرسمية هذا الجيل من الغرق في بئر النسيان كالجيل السابق له.

**لعبت الظروف السياسية والاجتماعية المحلية والمتغيرات الدولية سياسيا وثقافيا وتقنيا دورا هاما في تعزيز فرص هذا الجيل، بل تكاد تكون تلك الظروف هي السبب الرئيسي لوجوده بتلك القوة فجاء هذا الجيل ممثلا حقيقيا للفترة التي نشأ فيها .**

**قامت الدولة ممثلة بأجهزتها المعنية بالثقافة بدور فاعل**

فى تقديم هذا الجيل، كما لعبت شخصية وزير الثقافة ذاته دورا مهما فى دعم هذا الجيل .

لعبت بعض الشخصيات من أساتذة الفن دورا كبيرا فى تشكيل الوعى لدى مجموعة كبيرة من طليعة هذا الجيل، كما لعبت دورا كبيرا فى عملية التوجيه والتعليم والتثقيف .

تميز هذا الجيل فى مسيرته الكاملة منذ بدايته وحتى اليوم بتنوع كبير فى طبيعة الإنتاج .

تسبب هذا الجيل بمجهود كبير من فرسانه فى نقل العديد من النظريات والطرق الأدائية ومناهج التعبير المعاصرة إلى الحركة المصرية، التى كادت أن تصاب بالجمود فى السنوات السابقة .

أدت الدراسات النظرية والنقدية التى صاحبت هذا الجيل إلى تحديد بعض المفاهيم الفنية، كما أدت إلى تطور ملحوظ فى الكتابات النقدية، كذلك فى حدوث بعض المراجعات الفكرية لدى العديد من الفنانين، كما أدى إلى طرح العديد من الإشكاليات الفنية والفكرية للمناقشة، وهو ما أفاد إلى حد بعيد الحركة التشكيلية والثقافية بصفة عامة .

تعرض هذا الجيل فى موجته الأولى لعملية إفساد تكاد تكون منظمة، ساعد فيها بعض من أساتذة الفن ممن يمتلكون التأثير القوى على شباب الفنانين، وتمثل الإفساد فى دفع الشباب دفعا نحو اتجاهات فنية وثقافات غربية الطابع والشكل والجذور، دون العمل فى ذات الوقت على تأصيل تلك المعرفة بما يقابلها من تراث ثقافى محلى، أو خبرات أدائية وفكرية، تعادل التأثير الغربى القوى، بل إن الأمر قد تجاوز ذلك بالسخرية المريرة من أى أعمال قد تنتمى للتراث أو البيئة المحلية أو لطرق الأداء التقليدية، ولعل ذلك السبب الرئيسى فى خروج شريحة من إبداعات هذا الجيل فى سنواته الأولى غارقة فى النقل والسطحية والانفصال التام عن الواقع المحلى، وبعد فترة وجيزة من بدء التجربة الشابة ومع وضوح الرؤية لديهم، وامتلاكهم الحد الأدنى من الاستقلالية، استطاع عدد كبير منهم الخروج من القبضة القوية للأساتذة والنظام الرسمى .

كما أدى الدعم غير المحدود لشريحة الفنانين الشباب الأكثر حرية وغرابة فى تلك الفترة إلى ظاهرة تحرك القطيع، حيث لجأ بعض الشباب إلى تفصيل الأعمال التى يدركون مسبقا أنها سوف تلقى ترحيبا من المسئولين، دون اعتبار لديهم للقيمة أو القناعة والاقتناع، والدليل على ذلك أنه فى السنوات الأخيرة من عمر تجربة الشباب، ومع تقلص قبضة الأساتذة الأوائل من رعاة الحركة الشابة، تنوعت الأساليب الفنية داخل معارض الشباب، بل وعادت بعض الألوان الفنية مما كانت توصف فى الماضى القريب بالرجعية، ساعد على ذلك ثبوت المفاهيم ووضوح المصطلحات، والفصل بين أنشطة متنوعة تقليدية أو مستحدثة فى فروع مستقلة عند العرض أو التسابق .

ويمكن تقسيم جيل الشباب الحالى إلى ثلاث موجات متتابعة من الفنانين، اتسمت الأولى بالجدية الكاملة والإيمان الحقيقى، والقدرة على تنمية القدرات الفكرية والإبداعية، وهى الموجة التى تلقت أكبر الدعم والتأييد من جانب المؤسسة الرسمية، بنفس مقدار تعرضها للهجوم والاتهامات بإفساد الحركة الفنية من النقاد والصحفيين وبعض الفنانين، بينما تمكنت الموجة الثانية من حركة الشباب من حصد مكاسب مادية ومعنوية تحققت نتيجة لجهود الموجة الأولى ومثابرتها، وتخللها عدد من الشباب الذين فى الغالب لم يستطيعوا التكيف مع ضغوط الموجة الأولى، أما الموجة الثالثة فهى الموجة التى ظهرت فى استمرار تلقائى لحركة الشباب.

وفى نفس مسار التقسيم السابق تتضح حقيقة هامة مفادها أن أبناء الموجة الأولى والثانية ومعظمهم ممن ولدوا قبل حرب أكتوبر 1973 حصلوا على الحد الأدنى من البناء الثقافى والفكرى والقيم الاجتماعية، من مخلفات مرحلة النهضة المصرية فى ستينات القرن العشرين، بينما تشكل وجدان شريحة كبيرة من أبناء الموجة الثالثة خلال مرحلة الانفتاح الاقتصادى بما حملته من بذور انقلاب اجتماعى كبير، فى حين يعتبر باقى أبنائها تمثيل حى لتغيرات مرحلة الانفتاح الاقتصادى والتغير الكونى و ثقافة العولمة، ولا شك أن هذا التفاوت الفكرى الناشئ عن بنية قيمية متباينة إلى حد كبير قد أثر على طبيعة إنتاج هذا الجيل فى صورته الكلية.

**فنانو الموجة الأولى من جيل الشباب**

ينقسم أبطال هذا الجيل عمريا إلى شريحتين الأولى تضم مجموعة من الفنانين الملتصقين عمريا وفكريا بالجيل السابق لهم – الجيل الرابع – مثل أيمن السمرى، خالد حافظ، أحمد رجب صقر، أحمد رفعت، عماد أبو زيد، جيهان سليمان، أمل نصر، مدحت الكريونى، جورج فكرى،

حازم المستكاوى، خالد سرور، عادل ثروت، معتز نصر، محمد أبوالنجا، خالد فاروق وآخرين . بينما تضم الشريحة الثانية طليعة هذا الجيل الحقيقية من حيث السن وجرأة العطاء مثل : وائل شوقى، شادى النشوقاتى، ريم حسن، علياء الجريدى، منى مرزوق، معتز الصفتى، خالد البرقى، محمود منيسى، إبراهيم الدسوقى، رحاب الصادق وآخرين.

بينما ومع استمرار التجربة الشابة انقسمت هذه الموجة الأولى إلى ثلاث فرق من حيث طبيعة الإنتاج .

الفريق الأول : حافظ على طريقة كمصور يرتاد فن التصوير بأبعاده الفكرية الكاملة مستغلا فى ذلك اللوحة والألوان فقط . مثل جيهان سليمان، أمل نصر، أحمد رفعت، إبراهيم الدسوقى، جورج فكرى .

والفريق الثانى : هجر اللوحة تماما واكتفى بقناعات تقنية جديدة مثل العمل المركب أو فنون الفيديو أو البيرفورمانس وغيرها من مستحدثات الغرب التقنية الحديثة الموظفة فى الفنون البصرية المعاصرة، اعتقادا منهم بفقدان التصوير بشكله التقليدى أهميته العالمية، وأن عالمية الإبداع لا تتحقق إلا من خلال وسائط معاصرة، ولعل ما أدى إلى ذلك هو ارتباطهم الدائم بالثقافة الغربية، من خلال قراءات أو زيارات أو عروض فنية، مع ازدراء واضح للمجتمع المحلى بمؤسساته الرسمية وواقعه المتخلف، مثل وائل شوقى، منى مرزوق، علياء الجريدى، رحاب الصادق.

أما الفريق الثالث : فقد جمع بين لونين أو ثلاثة من تقنيات التعبير بالصورة محافظا فيها على مفهوم اللوحة التقليدى، منوعا إنتاجه بينهم حسب ظروف العرض وطبيعة الموضوعات مثل:شادى النشوقاتى، ريم حسن، معتز الصفتى، أحمد رجب صقر، خالد حافظ، أيمن السمرى، معتز نصر، عادل ثروت.

**فنانو الموجة الثانية من جيل الشباب**

تميزت لتلك الموجة من الشباب عن الموجة الأولى بعاملين : الأول يتعلق بكونهم ساروا على درب ممهد من الفعاليات والنشاطات التى أسست نتيجة لجهود الموجة الأولى، والثانى : هو استنادهم على حزمة جاهزة من الأفكار، كما أنهم لم يتعرضوا لنفس القدر من المقاومة التى صاحبت ظهور الموجة الأولى، وأعضاء هذه الموجة الثانية لا يمكن تقسيمهم عمريا حيث أنهم جميعا ينتمون لشريحة عمرية واحدة تقريبا، كذلك لا يمكن تقسيمهم من حيث طبيعة الإنتاج حيث أنهم تميزوا بالمرونة الضرورية للدخول فى حلبة السباق، ومن هؤلاء : هويدا السباعى، ياسر منجى، وليد قانوش، وليد جاهين، عماد عبدالوهاب، إسلام محمد عبدالله، هيثم محمد عبد الحفيظ، سيدة محمود خليل، معتز محمد عبد الله، نرمين المصرى، حنان الشيخ، محمود بركات، هديل نظمى، كارم محروس، وآخرين.

**فنانو الموجة الثالثة من جيل الشباب**

وهى المجموعة التى بدأ دخولهم إلى الحركة التشكيلية فى السنوات الأخيرة من التسعينات، دونما شخصية واضحة أو مشروع موحد أو اهتمام رسمى جاد، أو إعداد فعلى، فجاء إنتاجهم اجتهادات متباينة، مع وضع الاستثناء اللازم للنابهين والموهوبين الحقيقيين منهم، كما ظهر جليا فى أعمال أبناء هذه الموجة من الموهوبين التراجع الواضح للانقلابات الفكرية الحادة، بل وظهرت للمرة الأولى فى أعمال هذه الطائفة من الفنانين الواعدين إرهاصات للعودة إلى الإرث التاريخى والفنى المصرى، بينما يلفت الانتباه وخصوصا فى أعمال الفنانات من بنات هذه الموجة، الاختلاف الواضح فى المعالجات الفكرية واختيارهن لموضوعات تختلف عن بنات الموجتين السابقتين، حيث حفلت أعمالهن بموضوعات تهتم بالروح الأنثوية، والموضوعات ذات الصلة بقضايا المرأة فى ابتعاد واضح عن التجريد، وميل شديد للتشخيص، ويمثل النابهين من أبناء هذه الموجه أحمد السيد رومية، أحمد محمد غنيم، آمال قناوى، إيناس محمد صديق، حسام هدهد، محمد طلعت، مى رفقى، نجلاء فتحى، نصره عصمت، وئام المصرى وآخرين .

ومن السمات الواضحة والمفارقات الغريبة الاختلاف الواضح بين فنانات القاهرة والإسكندرية، وهى من الظواهر المحيرة فى حركة الشباب بكل موجاتها، أن تحتفى الفنانات السكندريات بالتجريد وتمارسن التركيب وفنون الفيديو كما فى أعمال جيهان سليمان، هويدا السباعى، ريم حسن، أمل نصر، هديل نظمى، رحاب الصادق، منى مرزوق، علياء الجريدى، وأخريات . بينما تتمسك القاهريات من الشابات بالتشخيص، وتبتعد عن الموضوعات العامة مثل : نرمين المصرى، مى رفقى، نجلاء فتحى، وئام المصرى، إيناس صديق، وأخريات.

وعلى ذلك يمكن القول بأن التصوير المصرى المعاصر يرتبط بتغيرات المجتمع المصرى المتنوعة على مدار المائة عام المنقضية، ولكن هذا الارتباط يكاد لا يرى فى الفترات المتأخرة من هذا القرن، وخصوصا من ناحية الظهور المباشر، لموضوعات أو أحداث، على عكس فترات تاريخية سابقة، كان الارتباط مباشرا وملحوظا، بل يكاد يكون تعليليا، إلا أن هذا لا ينفى الأثر العميق الذى أحدثته متغيرات الفترة، إذ يعد هذا التخفى خلف موضوعات ذات طبيعة عامة أو تراثية أو جمالية، نوعا من رد الفعل العكسى تجاه المجتمع بمتغيراته، وابتعادا من الفنان عن التفاعل، أو هروبا إلى عوالم مأمولة، أو مخاوف وهواجس تتعلق بالمستقبل، كما استطاع المصور المصرى على مدار مائة عام أن يوظف كل ما تلقاه من أفكار وطرق أداء ووسائط فى خدمة أهدافه هو، تلك المتعلقة بقضيته الوطنية، ومجتمعه المعاصر، حتى لو اختفى ذلك خلف جدران من الأسلوبية والمنهجية وادعاءات أخرى لا تمت للحقيقة بصلة.

ومن الثابت أن أبناء جيل شباب الستينات من القرن العشرين قد احتلوا الساحة التشكيلية، وقدموا مساهمات حقيقية، فى تطور حركة الفن المصرى الحديث، اعتمدوا خلالها على تأصيل الرؤية الفنية، من خلال ما نقلوه عن أساتذتهم من الرواد الأوائل ومن تبعوهم، مستفيدين كذلك مما تلقوه من خبرات بالاحتكاك المباشر أو غير المباشر بالثقافة الغربية المعاصرة، إلا أن أبناء هذا الجيل وبضغوط من توابع متغيرات الفترة، لم ينجحوا فى إعداد جيل تال لهم على نفس القوة والثراء والتنوع، فجاء الجيل الرابع فى عمومه شاحبا إلا من بعض الوجوه وهو الجيل الأكثر معاناة فى ظرف تاريخى صعب عاشته مصر ولا زالت، حيث أثرت التحولات الاقتصادية والاجتماعية على المصور المصرى تأثيرا بالغا، من حيث معاناته فى مجتمع تسوده القيمة المادية، لا يعطى اهتماما للقيم الوجدانية والروحية، ولا يعترف بدور الثقافة فى عملية التحديث، وإن ادعى الخطاب الرسمى غير ذلك.

**منابع التصوير المصرى فى مائة عام**

**أولا: السمات المصرية القديمة (الفرعونية)**

لما كان الفن المصرى القديم ومنجزاته الفنية والمعمارية منتشرة فى كل ربوع مصر تقريبا، فقد خلق ذلك شيئا من الثقافة البصرية الإجبارية، تغلغلت فى نفوس المصريين جميعا وطبيعى أن يكون استقبال الفنانين لها، وإعادة إنتاجها أمرا مقبولا بل محببا، فقد لعب التصوير والعمارة والنحت المصرى القديم بما لهم من قيم جمالية متطورة تتسم بالتبسيط والتكثيف والاختزال والروحانية، دورا مهما فى التكوين الثقافى للفنانين المصريين من كل الأجيال، وقد بدأ ذلك الدور فى الظهور فى أعمال جيل الرواد مثل راغب عياد ومحمود سعيد، أو فى أعمال الجيل التالى مثل تحية حليم وسيد عبد الرسول .

والحقيقة أن ذلك التأثر بقيم الفن المصرى القديم قد أخذ أشكالا متعددة، فبعض الفنانين ملهمين بمبادئ التركيب الهندسى فى الصور والتماثيل الفرعونية، والبعض الآخر بالعمارة وقيمها الجمالية الراسخة، وآخرين بطرق استخدام اللون، وفريق بالمحتويات الأسطورية والثقافية والدينية، أو بطبيعة المكان فى مصر الفرعونية كدور النيل مثلا فى قيام الحضارة المصرية القديمة وتواجده الدائم فى منتجاتها الفنية .

ومن الفريق المهتم بمبادئ التركيب الهندسى، يمكن رصد أعمال متعددة للفنانين:

**راغب عياد** حيث نرى فى أعماله نظاما هندسيا يقترب من صياغات الفن المصرى القديم كما تميل أشكاله للتسطيح متناسية التجسيم والإيهام البصرى، بالعمق فلا يهتم بإبراز البعد الثالث .

**محمد ناجى** الذى يميل فى أعماله إلى ربط ماضى مصر الفنى القديم، بحاضرها من خلال الطبيعة والالتزام بها، كما استفاد من التصاوير الحائطية عند المصريين القدماء، من حيث التركيب والبناء، كما تتميز لوحاته بالشفافية، والتناغم بين قوة التركيب وتوازنه .

**تحية حليم** من خلال تلقائيتها واندفاعها على السطح التصويرى معبرة عن عمق مصريتها، بفطرية دون اللجوء لاستعراض مهارات مبهرة، أو التزام بقواعد أكاديمية، نستطيع أن نرى فى أعمالها هندسية صرحية وبناء متكامل محسوب، يذكرنا مباشرة بقواعد التركيب الهندسى فى لوحات التصوير المصرية القديمة، كما تحمل أعمالها حسا قويا بالطابع المحلى حين تتغنى بجماليات البشرة السمراء، أو تضعنا أمام جدران متهالكة من رحيق المعابد والمساجد والأديرة القديمة .

**صبرى منصور** ومن أعماله، عمل بعنوان " أغنية للقدماء " ونرى فيه الحرص الشديد من الفنان على إتباع

قاعدة التصفيف، حيث ينقسم العمل عرضيا إلى ثلاث مستويات تصطف فى كل مستوى منها عناصر آدمية فى حركات تعبدية تتشابه مع أوضاع المشاهد الدينية والجنائزية فى لوحات المقابر والمعابد المصرية القديمة، وهو ما يعبر عن عالم صبرى منصور الداخلى التأملى الإنطوائى المبتعد عن ضجيج الحياة المعاصرة ملتمسا الهدوء فى أحلام الماضى، أو بواطن النفس البشرية المحملة بتراث المجتمع وتاريخه، مستغلا لتحقيق ذلك ألوانه الزرقاء الضبابية وأجسام شخوصه الشفافة وطيوره الجارحة ونسائه المتشحات بالأبيض .

**عبد الوهاب مرسى** ونستعرض له عملاً بعنوان " تنغيمات فرعونية " ويقوم على علاقة بين ثلاثة صفوف أفقية تشغلها أشكال آدمية تقترب فى هيئتهما من نسب الأجسام البشرية فى التصوير المصرى القديم، حيث يعتمد عبد الوهاب مرسى كمصور على معطيات الفن المصرى القديم التى عاشت فى مخيلته مطوعا لها وفقا لرؤيته وأسلوبه الذاتى المبنى على أسس راسخة من القيم والمبادئ الأكاديمية، سواء فى معالجاته اللونية التى تبرز موسيقية العلاقات على مسطح اللوحة التصويرية، أو تكوينات العمل الفنى الهندسية المتماسكة المعتمدة على التسطيح، فالتجسيم عنده إيهامى يؤكد ثراءه الإبداعى ومقدرته التعبيرية من خلال القيم الجمالية شاعرية الحس ثرية الملامس .

كذلك يقدم كل من وفيق المنذر، ومكرم حنين أعمالا تحتفى بالهندسية البنائية القائمة على مبادئ التصوير المصرى القديم .

ومن المهتمين بطرق الاستخدام اللونى عند الفنان المصرى القديم ،كل من:

**حامد ندا** حيث يتضح تأثره بالتراث الفرعونى واستلهامه من روافده، بالإضافة إلى منابع أخرى كالفنون البدائية والإفريقية، وحامد ندا بدأ فى جماعة الفن المعاصر مع رفاقه الآخرين، شعبيا يصور مشاهد للمقاهى والمشعوذين والدجالين، سرعان ما تحول إنتاجه ليقتنص من الفنون المصرية حالتها التعبيرية، فى الاستخدام اللونى، موضحا كذلك قدرة عالية فى التصميم، وعلاقات اللون والأداء، ونكتشف من مسيرته المتصلة وضوح رؤيته وإيمانه العميق بالتراث الحضارى الإنسانى .

ومن المهتمين بطرق الاستخدام اللونى عند الفنان المصرى القديم كذلك كل من: فاطمة العرارجى، عبد الغفار شديد، عز الدين نجيب، وفرغلى عبد الحفيظ، وآخرين متعددين، وفى أعمالهم نجد أنه على الرغم من الاختلافات المنهجية بينهم إلا أن الحالة اللونية العامة لأعمالهم تتبنى بوضوح مجموعة الألوان التى اعتاد المصرى القديم استخدامها، والواقع أن الفنانين فاطمة العرارجى، عبد الغفار شديد، عز الدين نجيب وفرغلى عبد الحفيظ، قد ارتبطوا بروح الفن المصرى القديم والحضارة الفرعونية كل حسب ظروف تكوينه الفنى، بل إننا لا تعجز أن نجد فى إنتاجهم الفنى و فى مراحل مختلفة أعمالا تستلهم التصوير المصرى القديم بشكل أكثر مباشرة. ومن الملهمين بالأساطير الفرعونية و الديانة والطقوس المصرية القديمة كل من :

محمد طه حسين و فاروق وهبة ورضا عبد السلام وعبد الوهاب مرسى و فرغلى عبد الحفيظ أيضا وغير هؤلاء كثيرين . وباستعراض أحد أعمال محمد طه حسين بعنوان" النيل العظيم " – وهو من سلسلة من الأعمال التى حملت نفس الاسم – أود هنا التأكيد على أهمية العلاقة التى جمع فيها الفنان بين النيل كمصدر للحياة على أرض مصر، وبين النيل ذلك الشاهد على التاريخ المصرى بأساطيره ودياناته ومعاركه المصرية القديمة، وبين النيل ضحية الزمن المعاصر بصناعاته ومخلفاته وماديته وقبحه. ويشترك فاروق وهبه مع طه حسين فى استلهام أشكال مختارة من العقائد المصرية القديمة وتحديدا استلهامه نصوص ومشاهد من كتاب الموتى .

إلا أن العنصر الحاسم فى استلهام الفن المصرى القديم، والذى غالبا يتكرر فى معظم أعمال المصورين المصريين من هذا الجيل هو الهرم: وقد مثله الكثيرون منهم – على الرغم من اختلافاتهم المنهجية – كمعادل للشخصية المصرية– وببساطة وبنظرة سريعة يمكن أن نجد له أثرا فى أعمال محمد طه حسين، مصطفى عبدالمعطى، أحمد نوار، عبد الوهاب عبد المحسن، حسين الجبالى، ثروت البحر، عادل المصرى، عصمت داوستاشى، وغيرهم كثيرون . وذلك على الرغم من أن معظم هؤلاء يصنفون فى اتجاهات مختلفة بعيدا عن استلهام التراث الفرعونى، لكنه الأثر الحاسم الذى لا يمكن إنكاره والمتغلغل فى نفوس المصريين، باعتباره قمة منجزات الحضارة المصرية القديمة.

### ثانيا: السمات الإسلامية

كثير من المفكرين والمنظرين - وخصوصا الغربيين منهم - يرى أن لتحريم التصوير والنحت وما دار حول ذلك من اختلافات فقهية، قد أثر بالسلب على حركة التصوير المعاصرة فى مصر والدول الإسلامية، لكن الواقع المعاش يثبت أن ذلك الالتباس الفقهى حول تلك القضية لم يؤد يوما إلى منع التصوير تحديدا، خصوصا أن التصوير فى تلك القضية يختلف اختلافا كليا عن النحت، وإذا كان هناك أثر للآراء الفقهية فقد انصب كله على النحت، ذلك أن التصوير فى فترة صدر الإسلام لم يكن له وجود فاعل، على عكس النحت المرتبط آنذاك بالعقائد الدينية الوثنية، وعلى العكس مما يظن البعض فقد شهد التصوير فى فترة الدولة الإسلامية وما بعدها نوعا من الازدهار، واتخذ للمرة الأولى - على ما أرى - فى تلك المنطقة من العالم أهدافا جمالية بحته، تختلف عن الأهداف الوظيفية، وهو ما يتمثل فى رسوم المنمنمات الفارسية مثلا وهى التى تحتفى بالتشخيص على الرغم مما يدعيه البعض من أثر التحريم، وأرى كذلك أن اختفاء مفهوم الفنون الجميلة من المنظور الغربى من المنطقة العربية فى تلك الفترة، لا يعود إلى تعاليم دينية بقدر ما هو مرتبط فى الأساس بطبيعة ذلك المجتمع وثقافته واحتياجاته.

وعلى ذلك فقد أفرزت الحضارة الإسلامية وثقافتها المتميزة، ألوانا من الفنون تجلت عظمتها فى العمارة الإسلامية وما يرتبط بها من منجزات فنية أخرى.

وإذا حاولنا معرفة عناصر وسمات الفن العربى الإسلامى الحضارية والنفسية والإبداعية نجد أن فكرة " الوحدانية " هى السمة الرئيسية، والتى ترجع أبعادها الروحية إلى آماد بعيدة وفكرة " الوحدانية " كعقيدة أعطت للفن الإسلامى بشكل عام صفات خاصة أهمها تحوير الواقع وتغيير معالمه، وتعديل نسبه وأبعاده، وكذلك الابتعاد عن طبيعة الشيء وتشبيهه بذاته، ومن هذا نرى أن الفنون الإسلامية لم تُقم وزنا للمحسوسات، ولكنها اهتمت بالجوهر فى حد ذاته، وسعت للتعبير عن المطلق بشكل مجرد إلى حد كبير، فقد كان هدفها الأساسى الاندماج الكلى فى الموضوع، وكانت تسعى إلى إلغاء الطبيعة المستقلة عنه، كى يندمج فى روح العالم، ويظهر ذلك بوضوح فى أعمال الأرابيسك والعمارة الإسلامية ومكملاتها وروافدها.

وقد انعكس ذلك المفهوم على إنتاج الفنانين المصريين منذ بداية الحركة الفنية المصرية فى بدايات القرن العشرين، فلم يغيب عن الفنان المصرى شعوره الدينى، فنجده دوما يضع فى أعماله دلالات الهوية الدينية، لكن الاتجاه للفن الإسلامى كرافد مستقل بذاته لم يبدأ فى الظهور إلا مع حلول منتصف القرن العشرين، كمعادل آخر للشخصية المصرية، وقد بدأ ذلك الاتجاه كإرهاصات فنية فى أعمال عدد غير قليل من فنانى جيل الجماعات الفنية، إلا أنه لم يتأكد بشكل واضح إلا مع التجارب التى بدأها يوسف سيده وحامد عبد الله مع حروف الكتابة العربية كمفردة أساسية للتشكيل فى العمل الفنى، وكمرادف للهوية العربية والإسلامية، وأيضا على سبيل التجاوب مع الاتجاهات الحديثة فى الفن القائمة على التجريد والحسابات الجمالية الهندسية.

والواقع أن الفنان المصرى المعاصر من جيل شباب الستينات، وفى فترة نشأته، قد تأثر إلى حد كبير بذلك المد العربى والإسلامى، واستفاد بدرجات متفاوتة من الفنون الإسلامية التى ظهرت وتجلت ضمن ما أعيد صياغته من منابع الشخصية المصرية، فلا نعجز أن نجد ضمن إنتاج هذا الجيل إشارات واضحة لهذا الموروث الحضارى فى اتحاد معقد مع منابع أخرى سواء كانت فرعونية أو قبطية أو شعبية، بطريقة تجعل من الصعب حساب إنتاج فنان ما إلى ثقافة واحدة أو دين واحد، لكن فى ذلك السياق تجدر الإشارة إلى الاختلاف بين دور الفن فى تناول الموضوعات الدينية فى الثقافتين المسيحية والإسلامية، فالتصوير فى الحضارة الإسلامية لم يستعمل فى العمل التبشيرى، على عكس التصوير فى المسيحية الذى تحكَّم الدين ورجاله فى اتجاهات الفن وأعمال الفنانين لعقود طويلة .

وقد تجلت استلهامات الفنان المصرى للفن الإسلامى فى عدة أوجه :

الأول : يتعلق بالعمارة الإسلامية والفنون التطبيقية وما يرتبط بها من فنون زخرفية، ونراه فى أعمال كل من :

محمد صبرى ذلك الفنان الواقعى والتأثيرى إذ يبدو اهتمامه بما تراه جزءاً أساسياً فى بناء الصورة، ويمثل الضوء فى أعمال محمد صبرى محوراً أساسياً فى الكشف عن قيم الجمال ويمتلك محمد صبرى قدرة فائقة فى انتخاب اللقطة والزاوية التى يراها معبرة عن موضوعه، وقد لجأ محمد صبرى فى الكثير من أعماله لتصوير العديد

من مشاهد العمارة الإسلامية فى المساجد والمآذن والأسبلة . أما محمود سعيد وعلى الرغم من تعدد رؤاه التشكيلية فى تناوله للشخصية المصرية، فقد ظهرت فى بعض أعماله انعكاسات توحى باهتمامه بالعمارة الإسلامية .

كذلك نرى فى بعض أعمال طه حسين. تأملاً متميزاً للعمارة الإسلامية بهية المنظر، غنية التفاصيل، متماسكة الأركان والقائمة فى ذات الوقت على التكرار بلا رتابة .

أما عبد الرحمن النشار فقد اعتمد منذ منتصف السبعينات تقريبا على استلهام جوهر الفن الإسلامى، فخصص جزءا كبيرا من أعماله لتجارب التركيب والاختزال والإضافة فأصبحت الصورة عنده مشهدا مرنا غير محدود كالأفكار ذاتها، مستغلا لتحقيق ذلك زخارف إسلامية .

بينما يحاول عمر النجدى دائما أن يمزج الرسوم المصرية القديمة مع تشكيلات القطع والزخارف والعمائر الإسلامية، فى طابع شرقى مبهج، ناقلا المشاهد اليومية المعتادة إلى متذوقى التراث بشكل مكثف خارق للعادة والتقليد، ثم نجد أيضا فى هذا الاتجاه عصمت داوستاشى، حسن سليمان، سيد محمد سيد، سوسن أبوالنجا وآخرين.

والوجه الثانى لاستلهام التراث الإسلامى يرتبط بالمنمنمات الإسلامية وفنون المخطوطات، وما وضعته من منهجية خاصة فى تناول العمل الفنى :

ونراه فى أعمال نعيمة الشيشينى تجلى قدرة الفنانة على تنظيم تأملات اللا وعى مع ما تدركه عقليا من أشكال المنمنمات فى توافق شكلى ولونى و عمق رمزى تعبيرى يعكس اهتماماتها بالشرق بصوفيته وشاعريته .

كذلك قد نجد فى بعض أعمال أحمد فؤاد سليم، سيد سعد الدين، وثناء عز الدين، وآخرين، حالات مشابهة من التأثر بفنون المخطوطات الإسلامية.

أما الوجه الثالث فقد أخذ من القصص القرآنى والسيرة النبوية، بما فيهما من خيال خصب وموضوعات قيمية ثرية للتعبير سبيلا للإبداع الفنى.

مثل بعض أعمال إنجى أفلاطون يوسف سيده، عصمت داوستاشى، مصطفى عبد المعطى، مصطفى الرزاز و كمال شلتوت .

أما الوجه الرابع والأكثر شيوعا فهو استلهام فنون الخط العربى و حروف الكتابة العربية، ووجودها كمعادل شكلى وموضوعى للتراث الإسلامى.

وهو ما يتواجد بكثرة فى أعمال العديد من الفنانين. مثل يوسف سيده و كذلك حامد عبد الله الذى حول الحروف أو الكلمات العربية إلى كائنات لها شخصيتها المستقلة مستفيدا من ذلك من قدراته التعبيرية والبنائية التى طورها فى مراحله السابقة .

صلاح طاهر الذى لم يستطع من حسم أمره بين التشخيص والتجريد إلا من خلال مجموعته الشهيرة المتصوفة والتى اتخذ خلالها من لفظ الجلالة ومرادفاته مادة لأعماله، بعدما تخلى نهائيا عن التشخيص، واتجه مباشرة نحو الحرف العربى يصوغ منه صياغات تشكيلية على خلفية من الحس الدينى، هى بلا شك الأنجح فى تاريخه الفنى المتنوع، ولننظر إلى عمله بعنوان (هو) .

كذلك محمد طه حسين، وحسين الجبالى ورمزى مصطفى فى مراحله الأولى , وبكرى محمد بكرى فى مرحلته الحروفية

**ثالثا: السمات الشعبية**

فى هذا الاتجاه نستطيع أن نرصد كوكبة عريضة من الفنانين، ممن عملوا على دراسة السمات الشعبية المصرية، واستخدامها فى أعمالهم الفنية، مركزين من خلال ذلك على الروح الشعبية بقيمها وتراثها وحتى زخارفها، حيث يتجلى الإنسان المصرى فى محيطه الطبيعى والبيئى والاجتماعى تمجيدا لروحه الكفاحية عبر الأزمان المتعاقبة.

وكغيرها من السمات المميزة للتصوير المصرى المعاصر فقد بدأها الأولون من فنانى جيل الرواد وجيل الجماعات الفنية، فقد ظهرت إرهاصاتها الأولى فى أعمال عدد كبير منهم مثل، أعمال محمود سعيد، إنجى أفلاطون، مارجريت نخلة، وسعد الخادم وجاذبية سرى فى مراحلها الأولى وغيرهم كثيرون، واستمر ذلك الاتجاه فى أعمالهم وأعمال الفنانين المصريين اللاحقين استمرار الحياة ذاتها، وتتميز أعمال جيل شباب الستينات فى هذا الاتجاه إلى الفطرية والعلاقة الحميمة بالفنون النفعية الشعبية، وتتسم موضوعات هذه الأعمال بسهولة القراءة لارتباطها بالثقافة البصرية لعامة الشعب، إلا أن تناولهم – شباب الستينات – للسمات الشعبية جاء على نحو مختلف عن سابقيهم، فبينما تبنى السابقون – فى معظمهم – قضية إعادة إحياء والمحافظة على التراث الشعبى كقضية أساسية وهدف

رئيسى، تعامل شباب الستينات مع نفس القضية بمنظور مختلف، يتأرجح بين استخدام مفردات ومعطيات التراث الشعبى فى صياغات جمالية حداثية، وبين الاتجاهات الوصفية التقليدية، ولا أعتقد أن قضية جمع التراث والمحافظة عليه كانت هى الشغل الشاغل لفنانى هذا الجيل، بقدر ما كانت قضيتهم منصبة على استخدام هذا التراث فى التعبير عن أحد جوانب الشخصية المصرية، مستفيدين بذلك من جهود السابقين.

وقد اتخذ ذلك الاتجاه عدة أوجه متباينة:

**الوجه الأول:**

يعتنى بالمنظر الطبيعى الوصفى للحياة الريفية و مشاهد الأحياء الشعبية وأماكن التجمع سواء للعمل أو للمرح فى القرى والمدن أو الأماكن ذات الطبيعة الخاصة كالواحات والمجتمعات البدوية.

ونجده فى بعض أعمال محمد ناجى الذى تميز بصدق المعايشة الفنية، كما كان ناجى أول المعاصرين له خروجا للطبيعة لذلك نبضت لوحاته بالكثير من الحيوية والتدفق، وأعمال ناجى بمثابة شهادات التقدير حيث تركز لوحاته على الاحتفاء بالبسطاء والطبيعة.

محمود سعيد تميزت لوحاته بالتركيز على الطبيعة الحية والتعبير الحسى الواضح للموديل التى يختارها، معبرا من خلال ذلك عن روح الجماعة الشعبية فى المجتمع السكندرى واضعا نصب عينيه الكثير من القيم والمفاهيم السائدة فى ذلك المجتمع، مركزا على مواطن السحر والجاذبية .

راغب عياد الذى يتجه نحو الريف ليصاحب الفلاح فى كفاحه اليومى حيث تكتسب خطوطه ملامح الصرامة والقسوة التى يعانيها أفراد الطبقة الكادحة فى الريف بأسلوب شديد الإثارة .

أما كامل مصطفى الإنسان البسيط المرح الذى قضى حياة هادئة بين رسالتيه فى التعليم والممارسة الفنية بعيدا عن الانفعالات العنيفة والتقلبات الجامحة، لم ينشغل بالنظريات الفنية أو القضايا الفكرية، فالفن عنده يقوم على إحساسه المباشر بموضوعه، وقد ظل وفيا لموضوعاته الأثيرة، الصورة الشخصية و المنظر الطبيعى والموضوع الشعبى .

ثم الحسينى فوزى فتميزت أعماله فى الأربعينات بالاتجاه نحو الموضوع الذى يتناول العادات والتقاليد الشعبية فى المجتمع المصرى فصور الناس بواقعهم العادى البسيط .

وحسين بيكار وفى طريق موازٍ لكافة ألوانه الإبداعية المتنوعة يسير فى إنتاج لوحاته الفنية التى عبر فيها بصدق عن أحد مجتمعاتنا المحلية، والذى اتخذه معادلا للشخصية المصرية، هو المجتمع الريفى الذى تغلفه لمحات عديدة من مجتمعات الصعيد والنوبة، مستغلا مفردات ذلك كله فى صياغات إنسانية كان هدفها الأول التبسيط والوضوح، وعذوبة الأفكار، مركزا دوما على التأكيد على دور المرأة وأهميتها وفعالية هذا الدور.

سيد البيبانى ويهتم بالدرجة الأولى بمظاهر الحياة الشعبية ومعالم الأحياء التاريخية ملتزما بقوانين الضوء والهارمونى وتوازن التكوين، معطيا من ذاته فوق هذا إحساسه الخاص باللون .

بينما عرف حسن عبد الفتاح باهتمامه الكبير بالمنظر فى الصعيد و يتميز إنتاجه بالجرأة فى الرسم، فهو يحافظ على حرارة اللون وحيوية الانطباع الأول، مما أكسب لوحاته طعما خاصاً وحيوية وتألقا لونياً، فهو ينتمى إلى مدرسة راغب عياد، فالخط هو أساس التصور الفنى لديه، وهو الذى يحدد التكوين و يحرك العين.

أما عز الدين نجيب فقد اختار مجتمع الواحة ليكون موضوعا لسلسلة من أعماله فالواحة بحكم طبيعتها محدودة المفردات ولكنها فى أعمال الفنان تحولت إلى تراث، والصمت أصبح لغة يعبر بها عن استمرار تجربته الفنية، من خلال مجموعة الأعمال التى تتنوع فيها الرؤى الذاتية للفنان، حيث يلعب الحلم والخيال والرومانسية دورا رئيسياً فى لغة التشكيل، بينما يعرض الفنان من خلال لقطاته التى تتسم بالخصوصية رؤيته الذاتية لمجموعة المنشآت المعمارية ذات الطبيعة الخاصة، ما يعتبر استمراراً لنفس الخط الذى بدأه من بداية الثمانينات، فهو يتعامل مع العمارة والجماد وكأنها كائنات حية تعكس تاريخ عريق لبصمات الإنسان.

ومن أبناء الجيل الرابع يبرز صلاح عنانى الذى ارتبط منذ نشأته بالبيئات الشعبية، وتربى على قيم الموروث، وجد نفسه فى أدب نجيب محفوظ فاعتنق طريقته العاشقة للتفاصيل، الموغلة فى السخرية والعمق، اقترب من البشر فى المقاهى والحوارى والطرقات واحتك بهم وأحبهم، زار الأضرحة وشاهد الموالد، أدرك أن حقيقة هذا الشعب فى

تراثه فاهتم بدراسته وتحليله .

كذلك محمد شاكر أحد أبرز فنانى هذا الجيل الجادين، غزير الإنتاج واضح المعالم، غالبا ما يبحث فى الواقع المحيط، مكتشفا فيه قيما جديدة، وهو صاحب أسلوب مميز لا تخطئه العين، عاشق للضوء، متمرس فى إحكام البناء، تكتشف أعماله روح الشعب من خلال دراسته للبيئات الخاصة .

و يبرز اسم بكرى محمد بكرى فى مرحلته الأخيرة التى تناول فيها بعضا من مظاهر الحياة العامة للبسطاء من هذا الشعب فى مناطق شديدة الخصوصية كواحة سيوة والجارة وريف الأقصر.

**أما الوجه الثانى:**

الذى يعكس السمات الشعبية فإنه يختار من الحياة الشعبية بعضا من مفرداتها ليضعها فى أعمال فنية بشكل رمزى، مثل فانوس رمضان أو عربات الباعة الجائلين، أو أدوات المقاهى الشعبية، أو شكل العمارة الشعبية، وغيرها من الأدوات ذات الصلة، ونجد ذلك فى بعض أعمال كل من :

حامد ندا : حيث تشم من خلال أعماله رائحة الجدران الرطبة والحوارى الشعبية فى صياغة تشكيلية متميزة، عرفت لوحاته بداية عالم المشعوذين وعبر عنه إلى أن سافر إلى الأقصر وهناك التقى مع فكرة التسطيح والاستغناء عن الإيهام بالبعد الثالث وبدأ فى رسم أشكاله بطريقة أقرب إلى التجسيم الخفيف الذى يكاد لا يظهر وبدأ يضع عناصره بطريقة أقرب للعفوية وقد كشف فى لوحاته عن سيطرة الجنس فى عالم فى الأحياء الفقيرة فصور العجز فى جميع لوحاته فى صورة الرجل بينما صور الحيوية والتفجر والامتلاء فى صورة المرأة.

عفت ناجى الشقيقة الصغرى لمحمد ناجى رائد فن التصوير المصرى الحديث وزوجة سعد الخادم عميد دراسات الفنون الشعبية المصرية وقد تبنت عفت ناجى استلهام الفن الشعبى بأساطيره وعالمه المثير، مما أعطاها قدرا كبيرا من التنوع والثراء فى أدائها وأساليبها التقنية يرجع إلى رؤيتها وثقافتها الشمولية فقد اهتمت بالتراث الإنسانى وخاصة عمق الإبداع المصرى القديم، فرسمت ولونت عبر الريف المصرى ويعتبر عام 1959 نقطة تحول فى مسار عفت ناجى الفنى حيث بدأت العزف على أوتار الفولكلور المصرى الأصيل خاصة بعد أن كونت مع زوجها فريقا يستوحى أعماله الفنية من التراث الشعبى وهو ما شجعها على الاستمرار فى طريق الفن.

حلمى التونى وهو لا يقدم شكلاً فقط من ملامح وموتيفات التراث، لكنه يغوص فى أعماق ذلك التراث بكل أشكاله ودلالاته، لكنه فى أعماله أظهر على الدوام عالما من العلامات الشعبية المتمثِّلة فى أعماله، فلوحاته تتكلم لغة واضحة، ورموزها ذات دلالات معروفة .

وعن عمر النجدى فهو مهتم بإحياء التاريخ المصرى، يتميز بالخط الحاد والمشاهد المركبة والألوان البراقة سعيا إلى نقل حساسية المشاهد اليومية المعتادة، كذلك يصاحب أعمال هذا الفنان بحث متواصل عن العلاقة بين الإنسان والعالم، فعندما نتأمل مسيرته نكتشف جليا وجود موضوعه الأثير، وهو التراث فهو يحاول مزج بساطة الرسوم المصرية الشعبية مع باقى مفردات التراث المصرى القديم، مع التجديد المستمر.

بينما تمثل أعمال سيد سعد الدين انطباعات عن البيئة، فهى أيضا دراسات للتراث الشعبى فى مصر، فى تشكيلاته المختلفة التى تتضح فيها قوة البناء، مما يشيع فى لوحاته روحانية صوفية فيقدم أعمالا تفصح عن هويتها المصرية، حيث استقت ملامحها من جذور الفن المصرى القديم ومن الواقع الاجتماعى معا، دون أن يتجاهل التطورات الجمالية فى الفن العالمى الحديث .

أما عادل المصرى ففى تجاربه خلال العشرين سنة الأخيرة من حياته أخذ يمزج الكولاج من النسيج الشعبى بالأسطح المرسومة تحت تأثير البحث عن هوية وخصوصية فى إنتاج الصورة الفنية، حيث تحتل مساحة النسيج الشعبى معظم اللوحة، بلا تدخل من الفنان إلا فى حدود التنظيم، حاملة معها تكثيفا تعبيريا يلخص الكثير من الروح الشعبية المختزلة فى تفاصيل قطعة النسيج المتآكلة، مع إضافات لونية بعناصر مجردة منتقاة من التراث الجمعى لجماليات الزخارف الشعبية .

و جمال لمعى الذى يعتمد فى بناء أعماله الفنية على دراسة أشكال بيئية لها سمات جمالية خاصة يتناولها بالتحليل، ويعيد معالجتها ويمزجها بعديد من الرموز المستمدة من التراث الشعبى، فى قالب ابتكارى جديد، مراعيا البعد الجمالى والثقافى والتاريخى والدينى، وهكذا فإنه يسعى إلى الجمع فى عمله بين المعالجات الجمالية التراثية وبين مفاهيم التحديث فى الفن .

بينما يسعى رمزى مصطفى جاهداً فى الكثير من أعماله إلى تعدد نماذج أبطاله من فئات الشعب المختلفة، تبعاً لمضمون كل عمل، فالفنان بعينه الفاحصة وصدق حسه الفنى يلتقطهم من الواقع إلى معترك الحقيقة، ليكسبهم صفة الأصالة، التى يسعى دائما إليها، فجعل معادلها هو البطل الشعبى المتصدر لأعماله، ولا يكترث الفنان كثيرا بقيود الخامة، أو بطرق التناول، فهو يعالج موضوعاته بما يراه مناسبا – بل ومباشرا أحيانا – للوصول لهدفه التعبيرى من أقرب الطرق .

وعن على الدسوقى ومفرداته التى تجمع بين الهمس والوضوح ومخزون الذكريات فى أعماق النفس المصرية، يستحضر منها شخوصا تتحرك فى لوحات زيتية ذات ملامح متفردة تستكشف البساطة الكامنة فى الإنسان، حيث نستشف ذلك الحضور الشعبى من خلال الفتاة فى وضعها الملائكى أثناء قيامها بأحد الأنشطة اليومية النبيلة مختزلا بذلك معانى البراءة كاملة فى جملة شاعرية واحدة .

**وبالنسبة للوجه الثالث:**

فى استلهام السمات الشعبية، فقد اتجه ناحية الحكاية الشعبية، والمثل الشعبى، والمعتقد الدينى والخرافى مثل أعمال السحر والشعوذة، وما يتصل بها من أدوات أو أفكار، محاولا تقديمها سواء فى شكل رمزى أو قصصى .

مثل بعض أعمال عبد الهادى الجزار الذى تمتزج فى أعماله الحياة الشعبية بمعتقداتها الخاصة والمليئة بالحكايات والأساطير، والمفاهيم ذات القيم السلبية، كالتواكل، والتوسل، والشعوذة ..... إلخ والتى أصبحت منهجا للحياة، وطريقة للعيش لديهم فكان الجزار برؤيته تلك والتى ميزت أعماله فى مرحلته الأولى دافعا للتغيير ومحرضا عليه، وهو ما نلمسه فى تحول أعماله فى المرحلة التالية لروح مختلفة وعناصر مغايرة .

زكريا الزينى والذى شكلت أعماله بتنوعها خطاباً يستمد وجوده من الواقع الاجتماعى، من خلال أعماله عن الأشياء المهملة و النفايات، كما يعد أول الفنانين المصريين الذين استلهموا القناع كرمز فى الصورة، وفى عمله بعنوان «مولد يا دنيا»، يستعير زكريا الزينى من التراث الشعبى شكل العروسة الورقية المستخدمة فى المفاهيم الشعبية فى صرف الحاسدين معلقا إياها على إبرة فى حضور مكثف لشخوص ذات أقنعة مصمتة وساكنة، وهو فى هذا التركيب يقدم صياغة جديدة بفكر معاصر لمفاهيم قديمة .

عصمت داوستاشى حيث انحصرت رؤيته فى تراث مصر الحضارى والشعبى، فاستلهم الفنون البصرية التراثية بكل أبعادها وأصبح العمل الفنى عنده عملاً شاملاً بخامات مختلفة، وأفكار محورها الإنسان المصرى فى زمننا الحاضر، معبراً عن معاناته وأحلامه وطموحاته بتقنيات مستحدثة . ولذلك تعد تجربة عصمت داوستاشى نموذجاً لقدرة الفنان على التفاعل الحى بينه وبين تراثه القومى وجماعته الشعبية وعلى التعبير عن ذلك من خلال مشاعره الذاتية المتفجرة برؤى جمالية دائمة الحركة والتعبيرمفسحا مساحة أكبر لعوامل الخيال والسحر والأسطورة والطقوس والمعتقدات، ومعبراً عنها بلغة تشكيلية حداثية، تحتفى بالخامة بكل وسائطهامقتربة من الحس البدائى والفطرى لدى الجماعة الشعبية.

أما مصطفى الرزاز فيقدم مشروعاته الفنية التى تعكس تأثره بالموروث المصرى والإسلامى، تعززها الحكاية والشعبية، والتى تمثل واحدة من العناصر الهامة لإلهامه الفنى غير أن استخدامه الواعى للون والأشكال التشخيصية المتفردة، هى ما تجعله يلعب بذكاء من خلال البعدين فقط أو الثلاثة أبعاد على حد سواء، ومما يميز أعمال مصطفى الرزاز أنها

خفيفة الروح تميل إلى التبسيط أكثر مما تميل إلى التعقيد وإرهاق الذهن، فتنساب الخطوط والألوان ببساطه ممثلة عناصره المقتبسة من الفن الشعبى .

وتتميز تجربة نجلاء فتحى بالعودة إلى التراث الشعبى، بمشاهده الشهيرة عن السحر والشعوذة، كذلك العودة إلى الإرث الحضارى الإنسانى ذى الصلة بالتاريخ المصرى، تستحضر منها مشاهد تعيد تقديمها من جديد، وهى فى الحالتين مهتمة بقضايا المرأة، تعالج كوامن نفسها وما يختلج بها من محظورات فى علاقاتها بالرجل.

**والوجه الرابع والأخير:**

من أوجه استلهام التراث الشعبى، يأخذ من الرموز والزخارف المجردة والمتراكمة عبر السنين مفردات لأعمال تجريدية فى الغالب، مثل بعض أعمال مصطفى عبد المعطى، أحمد نوار، عبد السلام عيد وآخرون.

**رابعا: سمات سياسية واجتماعية**

سبق وأن أشرت إلى أن الفنان المصرى بطبيعة تكوينه يميل إلى معالجة القضايا المحلية ذات الارتباط بمجتمعه وقضاياه، والحقيقة أن فنانى جيل الستينات اختفى لديهم الموضوع السياسى - كما سبق الإشارة أيضا - تحت أغطية من الأسلوبية ومنابع المعرفة المتنوعة، على خلاف فنانى الجيل السابق " جيل الجماعات الفنية فى الأربعينات " الذين حرصوا على التصريح بآرائهم السياسية، من خلال أعمالهم التى جاءت فى معظمها مواكبة لأحداث بعينها فى تاريخ مصر السياسى مثل أعمال عبد الهادى الجزار، محمد حامد عويس وجاذبية سرى وحامد ندا وغيرهم، إلا أن الباحث يستطيع تسمية عدد من الفنانين القلائل من أبناء جيل الستينات الذين عالجوا موضوعات سياسية مباشرة، ومن أكثر تلك الموضوعات هو موضوع الصراع العربى الإسرائيلى، وما يتعلق به من معان إنسانية مثل السلام والحرب والمقاومة والصمود... الخ . وأبرزهم : أحمد نوار، محمد طه حسين، مصطفى عبد المعطى كمال شلتوت، وآخرون.

كذلك وعلى مسار مواز شغلت القضايا الاجتماعية المنعكسة من الوضع السياسى الكثير من الفنانين المصريين وشكلت فى أوقات كثيرة، مثيرا فكريا لهم، فنجد عدد غير قليل منهم يتناولها فى أعمال تنوعت فيها الأساليب ومن هؤلاء حامد عويس، جاذبية سرى، محمد عبلة هويدا السباعى، وائل شوقى وآخرون .

ومن أعمال حامد عويس فى ذلك الاتجاه لوحات كثيرة، بعضها أنجز فى مرحلة النهضة فى الستينات، وبعضها تم فى مراحل الهزيمة والانكسار، والبعض الأخير تم فى السنوات الأخيرة تعبيرا عن قضايا اجتماعية ناشئة، بيد أن التناول لديه يختلف من مرحلة لأخرى كما يتضح من عملين تحت اسم " الأم " والواقع أن التكوين فى اللوحتين مختلف تماما وكذلك الهدف والمعنى، ففى الأولى نستشعر الرغبة فى الانطلاق والأمل فى التقدم والدعوة إلى الحركة وهى أفكار تناسب روح الشباب الدافعة ورياح الثورة المرتقبة، أما فى اللوحة الثانية فإنه الرجاء والأمل والتمنى والدعاء لمستقبل أفضل، والأم فى اللوحة الأولى عصرية شابة، أما الأم فى اللوحة الثانية ريفية وقورة تنم نظرتها عن الرضا ويوحى الجو العام بالاستقرار، إنه فى الغالب روح الزمن الذى نفذت منه طاقة الشباب الوثابة لتحل محلها حكمة الشيوخ والعقلاء.

ومن حيث القدرة على التكيف مع مستجدات العصر، بل واستيعابها، سواء كانت تلك المستجدات اجتماعية أو فكرية أو حتى تقنية أدائية تبرز جاذبية سرى كواحدة من تلك الاستثناءات القليلة فى حركة التصوير المصرية، حيث امتلكت القدرة على تطوير تجاربها الفنية بشكل مستمر مع تغير الظرف التاريخى والمجتمعى، فجاذبية لم ترتبط بنظام سياسى قدر ارتباطها بقضايا المجتمع وروحه، وهموم بسطائه وخاصة النساء منهم، كما أنه من النادر بل من الصعب أن نجد لها عملا فى خمسينات وستينات القرن العشرين يتناول بشكل مباشر حدثا سياسيا بطريقة دعائية، فهى منذ البداية تهتم فقط بالأرض - بما تحتويه الكلمة من معانى كامنة - وبالناس بما تشكله من قيمة فاعله فى المجتمع، فهى كانت ولا تزال تتمتع بقدر واسع من حرية التناول والجرأة المفرطة فى اختيار الموضوعات، والقدرة المدهشة على التنقل ببساطة بين أكثر من أسلوب للتعبير.

بينما يتميز محمد عبلة بأنه لم ينظر خلفه بقدر ما نظر حوله، فانشغل بالواقع المصرى دون أن ينشغل بالثابت من تراثه فلم يستدعى أشكالا من الفن المصرى القديم أو التراث الشعبى أو التراث الإسلامى، وإنما خلق واقعا معاشا فى أعماله، فعندما انشغل بالنهر - نهر النيل - لم يعد إلى الماضى السحيق ليعيد صياغة قداسته فى أحضان الحضارات القديمة، وإنما كان فى الغالب صادما فى طرحه عندما صوره كمجمع للنفايات، مستخدما الخامات الرخيصة والطين تارة، وتارة أخرى اللون على سطح اللوحة إن تلك المباشرة الصادمة مع صياغات هى فى الغالب ليست جميلة فى حد ذاتها، حددت إلى مدى بعيد شخصية محمد عبلة الفنية المندفعة أحيانا، والصادقة فى معظم الأحيان . لكن بلا شك أن أهم ما يميز عبله أن أعماله ذات ارتباط وثيق مع متغيرات المجتمع المصرى المعاصر، فهو دائما فى أعماله يفضح عيوبه، ويركز على سلبياته فى اتهام صريح للمجتمع بزوال القيمة وانحدار المستوى، إن أعمال عبله على قسوتها تشكل بلا شك شهادات من الواقع على تغير جذرى يحدث ويتأصل فى مجتمعنا المعاصر، ولعل ذلك هو ما يعطى عبله أهميته الحقيقية ويضعه فى مكانة متميزة بين أقرانه .

كذلك تعتبر هويدا السباعى من الفنانين القلائل فى حركة الشباب الذين استطاعوا بحرفية عالية أن يتناولوا

العمل الفنى من خلال أفكار محلية معاصرة، ذات صلة فى نفس الوقت بما نقلته من أفكار، وما عرفته من اتجاهات فنية وفلسفية غربية حديثة ومعاصرة.فاحتلت الآلة بمكوناتها وأجزائها معظم أعمالها، كما ظهرت بوضوح البيئة الصناعية وآثارها السلبية وأعمال هويدا السباعى نسيج واحد لا ينفصل، تجيد فيه استخدام الكتلة واللون والخط والمساحة، تتناول المنظر الطبيعى من خلال رؤية محددة وفى مزج مبهر مع بقية عناصرها، تضع فى آلاتها وما يرافقها من مشاهد صناعية أخرى أحاسيس عميقة، تعبر فيها عن سيطرة الآلة، وتغلب روح الصناعة، وسيطرة القيمة المادية على القيم الروحية فى العصر الحديث، بينما تظهر فى مشاهدها المرسومة الآثار السلبية التى تخلفها الصناعة على البيئة من تلوث ومحو لمظاهر الطبيعة البكر، فدوما نشاهد فى أعمالها أعمدة الدخان وقد احتلت مساحات كبيرة، تتخللها الآلات أو المسطحات المائية.

وائل شوقى الذى بدأ تجربته الفنية مصورا تجريديا، اتخذ من أعماله التصويرية وسيلة للتعبير عن موضوع التلوث السمعى والبصرى والثقافى، مستغلا فى ذلك الحشرات مثل الجعران والذباب كمفردات أساسية تقوم عليها تكويناته، مستخدما كذلك اللون الفضى بديلا رمزيا عن القيمة الاستهلاكية فى المجتمع والانحطاط الذوقى، تطورت أعماله فى التصوير فيما بعد حتى هجر اللوحة التقليدية تماما مكتفيا بالأعمال المركبة وأعمال الفيديو التى يركز فيها على ما تطرحه الخامات المستخدمة من مفاهيم جاهزة لدى المتلقى، حيث تخلق الخامة بطبيعتها البحتة رموزا تنطبع فى عقلية المشاهد بمجرد فعل المشاهدة، والحقيقة أن وائل شوقى يقدم أعمالا سواء بالفيديو أو العمل المركب تلعب فيها الخامة والصورة بدلالاتها الكامنة دورا رئيسيا، والجدير بالذكر أن أعمال وائل شوقى جميعا تهتم فى المقام الأول بمناقشة جوانب سلبية مجتمعية تلامس السياسة من بعيد، تحتك فى معظمها كذلك بنقد الموروث الثقافى والدينى للمجتمع المصرى، وتهتم بتقديم معاناة الطبقات الكادحة والمهمشة داخل المجتمع، فى صياغات شكلية بصرية تتخذ من مفاهيم ما بعد الحداثة قالبا نظريا لها.

ومما لا شك فيه أن قضية الصراع العربى الإسرائيلى احتلت من تفكير المصريين على مدار القرن العشرين مساحة هائلة، وشغلت حيزا كبيرا من عقولهم، واستنفذت الكثير أيضا من طاقاتهم النفسية ومواردهم المادية، وتسببت فى حروب وأزمات جعلت منها شأنا مصريا صميما، كما عززت من رغبة المصريين فى سلام دائم، وقد تناول الفنانون المصريين بدرجات متفاوتة، تلك القضية فمنهم من اتخذها موضوعا رئيسا لأعماله على مدار تجربته الفنية منذ بداياتها ومنهم من تناولها على فترات متباعدة تبعا لتطور الصراع ذاته.

ومن الفريق الأول أحمد نوار الذى تعكس أعماله حالة من التجاوب بينه وبين الأحداث، فقد استطاع نوار أن يستغل إمكانياته المهارية والفكرية فى تقديم قضايا معاصرة، بمعالجات حداثية شديدة الخصوصية والتميز، خصوصا من ناحية التركيب، فقد جمعت بين المهارة الأدائية المتقنة والإحساس الإنسانى المرهف وعلاقات بصرية تخلق حوارات بين العلاقات الرياضية المنضبطة والمهارات التقنية شديدة الحرفية والجدية، ومن كل ذلك تبدو أعمال نوار مثل كيانات شامخة مستقرة، ولكنها شديدة الرقة والارتباط بالأصل الطبيعى، مستغلا كل ذلك فى تقديم قضايا ذات ارتباط بحسه القومى والاجتماعى فى غير انفصال عن قضاياه الجمالية والفنية .

ومن الفنانين الذين حرصوا على التصريح بآرائهم السياسية، من خلال أعمالهم التى جاءت بعضها مواكبة لأحداث فى تاريخ مصر السياسى يأتى محمد طه حسين حيث نجد للأحداث السياسية صدى فى بعض أعماله منذ بداياته فى ستينات القرن العشرين و الفنان محمد طه حسين هو واحد من أولئك المبدعين الذين يتسمون بالصفة الريادية والشمولية والمؤسسية فى فروع الفن المختلفة مشاركاً ومؤسساً لدور ريادى عن اقتناع بضرورة الفن، متناولا فى ذلك دون حساب معظم الموضوعات البارزة على ساحة الحياة المصرية اجتماعيا وسياسيا ليصوغ منها فنا طرق فيه كل أبواب منابع الإبداع المصرى .

أما كمال شلتوت :- فهو أيضا بثقافته التاريخية وبخاصة المصرية الفرعونية، القبطية والإسلامية، لا يتقيد فى أدائه بتجربة سابقة، و لا يكرر بل يتحرك برؤيته فوق مسطح اللوحة بطلاقة بحيث يخرج فى كل عمل بحالة جديدة حتى أننا نشعر بأن لكل لوحة " مجموعتها اللونية " الخاصة، وحين يتعلق إنتاجه بموضوعات كفاحية معاصرة، فإنه يستوعب قضيته و يعبر عنها بتركيز شديد وتكثيف للعناصر مستخدما فى ذلك الرمز غير المباشر وشحنة

الإيحاء في إطار متوازن، وتتركز رؤية شلتوت السياسية بأعلى حدثين هما القضية الفلسطينية والمقاومة والغزو في العراق، لتتحول أعماله إلى ملاحم بطولية للاستشهاد والصمود وإرادة الحرية، وقد لجأ كمال شلتوت إلى الأسلوب التعبيري غير المباشر ليعتمد على تحطيم قواعد التشريح وأسس المنظور الهندسي، ليعيد بناء ذلك كله برؤية حداثية مركبة و من عفوية رسوم الأطفال فالفنان هنا لا يهتم بالوصف بقدر ما يهتم بتكثيف الحالة الشعورية .

**خامسا: سمات إنسانية عامة**

وتبناها مجموعة متنوعة من الفنانين أصحاب الشخصيات الفنية المتميزة، ممن استطاعوا اقتطاع جزء من خيال الإنسانية وتسميته بأسمائهم، بعد بحث متواصل وجهد شاق مكنهم في النهاية أن يصبحوا ممثلين لأنفسهم، ومنتمين لها، بما حققوه من ذاتية أصيلة، غير منزوعة الصلة بالواقع المعاصر، في الداخل والخارج .

ويقسم الباحث هؤلاء الفنانين إلى قسمين الأول: يتبنى موضوعات إنسانية عامة مع ربطها، بروح التاريخ الإنساني العام وعبقه، والثاني: يقدم موضوعات إنسانية أيضا من خلال علاقات بصرية حداثية قائمة على العلاقات الهندسية الرياضية، أو التعبيرية الحسية.

ومن فناني القسم الأول صلاح طاهر، حسين بيكار، سمير رافع، محمد حسن القباني، عادل المصري، فرغلي عبد الحفيظ، جورج البهجوري، محسن شعلان، حلمي التوني، وعدلي رزق الله، عادل السيوي، جيهان سليمان، شادي النشوقاتي، إبراهيم الدسوقي، عماد عبدالوهاب وآخرون .

فيقدم محمد حسن القباني أعمالا شاعرية، ممتلئة برموز خاصة، مستمدة من البيئة، سواء كانت شعبية أو تاريخية، فهو إذن يستوحي أعماله من التاريخ والبيئة السكندرية، ممزوجة بروح أسطورية حالمة، وموضوعاته تفيض رقة وبساطة، على الرغم مما تحمله من معانٍ عميقة، أو ما تمثله من قيم نبيلة ومثال ذلك عمله "براءة" ومن خلاله يمكننا أن نستخرج رموزا اختصها الفنان باهتمامه، بعضها عام وشعبي ودارج مثل السمكة رمز الخير والخصوبة والنماء، أو الأفق المفتوح الشاسع الممتد و القارب بديلا عن معاني الحرية والانطلاق، والطفل الصغير ممثلا لقيم البراءة والحلم ذاتها، إضافة إلى تاج العمود المنتمي للحضارات القديمة

أما عادل المصري هو ابن الإسكندرية وعاشقها. ترسبت عناصرها في أعماله جمع بين حرية الخلق والتمكن التكنيكي والفهم لثقافة الثغر، ولم يكتف بالمظاهر الخارجية لمعطيات المكان ووظيفتها في خلق عالمه الخاص فمزج بين عناصر من التاريخ القديم بتناول حديث لما وراء الطبيعة، فالشخوص عنده محاطة بعالم مجرد من مظاهر الحياة المعاصرة وقد أستخدم رموزاً للتعبير عن تصوره للعالم فكانت رموزه الهرمية تتركز في اللون الأبيض الشفاف، الذي يزيد تركيزه عند قمة الهرم كما كان الطائر مرافقا لمعظم تصوراته، سواء بالحضور الكامل، أو من خلال معالجات بصرية تنوب عن حركته المنطلقة في السماء وفي السنوات الأخيرة في حياته اهتم الفنان بمجتمعات أخرى على أرض مصر، فجاب واحاتها ومدنها الأثرية باحثا عن أوجه الخصوصية بها، وأبدى اهتماما بحرفها اليدوية، وخاصة أعمال النسيج، حتى استقرت بصيرته الفنية في واحة سيوة، وارتبط بها وبطبيعتها الخاصة وبأهلها وعايشهم، وانعكس ذلك على إنتاجه الفني، فأصبحت لوحاته مرايا عاكسة لثقافة ذلك المجتمع وعاداته ومنتجاته، التي استعاض بها عن أصالة التاريخ، بما فيها من بدائية و أصالة .

وعن جورج البهجوري فهو فنان تميز على الدوام استطاع أن يحتل مركزا شديد الخصوصية في إنتاج الصورة الفنية، لما تميزت به موضوعاته من إنسانية، ففي الستينات ما تزال لوحاته عن حامل الخبز والمكوجي والميكانيكي والأتوبيس المزدحم ماثلة في ذاكرة المشاهد، فضلا عن مجموعة الوجوه التي حاز بسببها شهرة واسعة ومنذ رحلته الطويلة إلى باريس فإن الصورة عنده قد تكرست للرمزية، وتأتي تجربته واحدة من تلك التجارب، ذات الأبعاد متعددة الجوانب الإبداعية، ففي الوقت الذي يختار فيه فنانو الألوان المائية العرب موضوعا أثيراً للوحاتهم، لا يتعدى المنظر الطبيعي، أو تسجيل جانب من جوانب الطبيعة، أو تخليد ظاهرة مكانية - بينما هم كذلك - تميز عدلي رزق الله باقتحامه منطقة جديدة للتعبير بهذه الخامة الرقيقة الشفافة والعنيدة في الآن نفسه، متجاوزاً تلك الطبيعة الخاصة للخامة، وصولا إلى الموضوع الإنساني، ليخلق لنفسه أسلوبا متفرداً، ومغايراً معبراً عن الرموز التي اكتسبت مدلولا موحدا كالنخلة، والطابع المعماري المميز، والقباب، والصحراء كما لجأ إلى صياغة

جديدة عادة ما يتعامل معها الفنانون بحذر، وهى استخدامه للون الأسود فى ألوانه المائية، وهو ما يعتبر جرأة متفردة أضافت على إبداعاته صفة الاختيارات الصعبة فى التناول والمعالجة .

عادل السيوى الذى يكشف كل عمل له عن التزام بتعدد الثقافات، وتداخل الخبرات وتشابك المواقف، كما يكشف أيضا حالة اجتماعية تتجاوز الموروث أحادى النظرة، ويتبنى السيوى هذا الموقف رغم عشقه للارتباط بالماضى، فالقضية فى الأساس قضية علاقة نقدية مع الأشياء .

جيهان سليمان تتفاعل عندها الصور المنتقاة أساسا من الحياة مع لغة تشكيلية قوامها المحاولة الجادة فى الحصول على عناصر تشكيلية تتفاعل مع الخيال وفى الوقت نفسه لا تفترق عن الحياة بأى حال من الأحوال وهذه المعادلة الفنية الصعبةاستطاعت الفنانة حلهاومن ثم الحصول على تكوينات لونية متداخلة مع بعضها ومتدرجة فى أكثر من مستوى، وعلى الرغم من جنوحها لرسم كائناتها بمعالم وملامح غير واضحة وابتعادها عن محاكاة الطبيعة بطريقة مفتعلة إلا أن ذلك لم يمنع من أن يكون وهجها التشكيلى منحازا للإنسان، وللمرأة تحديدا والارتكاز على المواضيع المتعلقة بالوجدان الإنسانى والاهتمام بالتفاصيل مهما كانت صغيرة، وعدم اهتمام عاطفتها فى الاستخدام التقنى للألوان المبتهجة، سواء كانت الحمراء أم البيضاء، أم الصفراء أم غيرها .

كما بدأ شادى النشوقاتى كمصور تجريدى يلامس حدود التشخيص من بعيد عالج فى أعماله الأولى موضوعات إنسانية عامة ذات صلة بواقع المجتمع المصرى وفى مراحله التالية قدم شادى النشوقاتى أعمالا مركبة استغل فيها قدرته على إدارة اللوحة بصريا وخبراته فى التلوين، كما لعبت اهتماماته الفكرية و قناعاته السابقة دورا فى اختيار موضوعاته الجديدة، فنجده يعالج موضوعات ذات صلة بالماضى فى حضوره المعاصر أو أعمال تتناول موضوعات ذاتية، قد ترتبط من بعيد بالمجتمع بشكل عام .

كما يعتمد إبراهيم الدسوقى فى أسلوبه على أسس منحت فنه الرسوخ، وأضفت عليه قيمة فنية جادة ورصينة، فعنصر اللون مثلاً وطريقة تركيبه، ومدى كثافته، وقدر عمقه، ودرجة شفافيته، واستخدام طبقاته المتعددة التى تمنح الثراء للعمل، والانتقال بمهارة ما بين درجات النور والعتمة، وأسلوب التحليل واختصار الشكل، واستخدام الخطوط التى تتأرجح ما بين القوة والعنف، ويتميز إبراهيم الدسوقى على الرغم من واقعيته الظاهرة، بالحرص الشديد على التعبير عن خلجات النفس البشرية، وخصوصا المرأة بالتأكيد على سمات ظاهرية تعطى إشارات مؤكدة عن شخصية .

أما القسم الثانى من فنانى الموضوعات الإنسانية العامة فيقدم موضوعاته من خلال علاقات حداثية قائمة إما على العلاقات البصرية هندسية ورياضية، أو العلاقات المجردة التعبيرية الحسية ومن أبرز فنانى هذا الاتجاه رمسيس يونان، فؤاد كامل، سيف وانلى، جاذبية سرى، منير كنعان، مصطفى عبدالمعطى، محمود عبد الله، مصطفى عبد الوهاب، محمد رزق، فاروق حسنى، مصطفى عيسى، أمل نصر، ريم حسن، وليد قانوش، وآخرين .

فؤاد كامل من أوائل الفنانين المتمردين فى الفن وشارك مشاركة ايجابية فى جميع حركات التجديد التى ثارت على القوالب المدرسية - والاتجاهات المألوفة فى الفن الحديث . وأصبح علما على التجديد المطلق وقد اتخذ من الفن الحركى والتبقيعية و الشخبطة أسلوبا يميزه .

أما سيف وانلى فإننا لا نلمح عند سيف ما نلمحه لدى بعض الفنانين من خط ثابت متصل الحلقات، ولا نلقى عنده اتجاها نحو تأكيد شخصيته الفنية عن طريق التزام منابع بذاتها من التراث المصرى أو فلسفة معينة تتعلق باتجاهات التعبير الفنى فى هذه البلاد، فهو فنان التجربة الحرة الطليقة، صاحب التأثيرية .. واعتنق المنطق التكعيبى، وتطلع نحو التعبيرية، وأخذ يحلق فى عالم التجريد فهو دائم البحث عن اللغة التشكيلية التى يصب فيها عمله، ودائم البحث فى لغة الأساليب.

يحظى مصطفى عبد المعطى بمكانه بارزة بين فنانى الحركة المصرية التشكيلية المصرية المعاصرة منذ الستينات، بما قدمه من إنتاج متفرد، ساهم فى بلورة التشكيل المصرى المعاصر، و المتتبع لإنتاجه الفنى منذ بدايته يدرك للوهلة الأولى أنه مهموم بقضايا التشكيل من خلال بصيرة نافذة، تؤكد على جديته ومثابرته فى رحلته للكشف عما وراء العناصر والأشكال البيئية التى تتضمنها أعماله، وهو اليوم أحد كبار الشخصيات التى تمثل الفن المصرى المعاصر، وخاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار ريادته لذلك الاتجاه الفكرى والفنى الذى بدأته جماعة

التجريبيين التى تكونت بالإسكندرية عام 1958والتى نجحت فى فرض اتجاهها الفكرى خارج حدودها الفردية، حيث كان لأفكارها دور حاسم فى دفع ظاهرة التحولات الفنية التى توالت فى جيل كامل من الفنانين، و منذ ذلك الحين وحتى الآن يواصل مصطفى عبدالمعطى بحثه من خلال منهج جماعة التجريبيين، كحاجة ملحة لديه للتخلص والتحرر من التعاليم الأكاديمية، ولما كان هذا العصر هو عصر العلم بلا شكّ فقد بدأ مصطفى عبدالمعطى تقربه للعلم، فأصبحت الشخصية فى أعماله هى فكر الإنسان، و لكن هذا الإنسان هو إنسان العلم الذى يتركب من عناصر رياضية، وهندسية تشير إلى العلم، ولكنها عناصر جاءت فى تركيب فنى مأخوذ من عمق التراث، حيث نجد المثلث، الدائرة، الخط، وغيرها من الأشكال، التى أصبحت بمثابة الرموز فى أعماله حتى فى أعماله التى تجسد أعضاء الإنسان نجدها وقد تحولت إلى معادلات رياضية قوامها تلك الرموز من الأشكال .

كذلك يمثل منير كنعان منذ نزوعه للتجريد فى خمسينات القرن العشرين، للمتابعين والنقاد صدمة تعبيرية تحمل الكثير من الغرابة والإدهاش، حيث لم يكن من المعتاد فى حينها أن يتجرأ الفنان ويقدم فنونا من التجريد الخالص، ساعد على تعزيز تلك الصدمات لجوء الفنان فيما بعد لطريقة الكولاج فى تنفيذ أعماله، ففى إحدى مراحله كشف كنعان بوضوح عن ولعه الشديد بالخامات المختلفة مثل الأخشاب وكارتون التغليف والسلك والمناديل الملونة والأحبار السائلة والقصاصات وغير ذلك .

وعن مصطفى عبد الوهاب فهو قد خرج من مدرسة الإسكندرية وأعماله أقرب إلى المغامرة فاللون ينساب حثيثا على سطح اللوحة منكسرا ومتموجا حينا ورائقا مترنما فائقا مرات، سلس بما فيه من خبرة الأداء، يلتقى فى النهاية مع الحياة بما فيها من حركة وحيوية تميز أعماله، بالإضافة إلى سعة التصميم، وأعتقد أن للبحر دورا مؤثرا فى تجربته فدائما ما تذكرنا أعمالة بحركته التى لا تهدأ وكأنه يكثف حركة الحياة ويضعها فى قالب متصل بحركة الأمواج، ويستخدم لذلك تقنيات خاصة مع مجموعات متميزة من الألوان تتحكم فى درجة درامية العمل .

كما تقدم أمل نصر تجربتها الفنية من خلال تدفقات شعورية بالغة الجرأة ولكنها كذلك بالغة الرقة، مستخدمة فى ذلك وسائط متنوعة تعطيها القدرة على استخراج علاقاتها الخاصة، وأمل نصر التى تميل إلى التفاعل الحر مع الخامة ومسطح الرسم، تضع على الرغم من ذلك فى أشكالها إيحاءات بأشكال، نظنها قادمة من عصور بعيدة، كونها تذكرنا بمشاهد من جدران المعابد أو أسطح النسيج القديم، أو نقوش الكتابة، وهى ليست كذلك، فعناصرها مستقاه من الحياة الخاصة، ومشاهد الحياة العامة، ويميل البناء عند أمل نصر إلى التقسيم واضعة داخل أقسام أعمالها كتلا متنوعة الشكل والحجم فى تراكمات تطرح العديد من التساؤلات، فالهدوء

والاستقرار الذى يسود أعمالها بمثابة الغطاء الذى يحجب تحته تفاعلات شديدة التوتر، ولعل أهم ما يميزها هو سعيها الحثيث نحو المعرفة والاكتشاف والتطور، وهو ما نلمسه فى تطور مسيرتها المتصلة بلا انقطاع، كذلك نراه بوضوح فى كتاباتها النقدية المتميزة .

أما ريم حسن فهى فنانه تمارس التصوير فى قالبه التجريدى منذ أن بدأت خطواتها الأولى على طريق الفن، تخلل ذلك أعمالاً مركبة وعروض أداء (بيرفورمانس)، وسواء فى التصوير أو العمل المركب أو حتى العروض الأدائية، نجدها متنوعة متجددة، لديها دائما ما تضيفه، وما تقدمه، امتلكت منذ البداية المهارات الأدائية، والخلفية المعرفية الكافية لتحقيق تكامل الصورة، فهى مهتمة منذ البداية بلغة الصورة من خلال موضوعات تتعلق بالحياة المعاصرة، تلجأ أحيانا للكولاج، وأحيانا أخرى تضيف إلى العمل المصور تركيبات مجسمة، أعمالها تختفى منها الرموز المباشرة، وتقترب من التجريد الخالص، فى تلقائية واضحة فى الأداء، تصل إلى حد التبقيعية، تحمل أعمالها شحنات درامية عالية، نتيجة للتفاعل الحر المباشر مع السطح وهو ما يعطى أعمالها نضارة، ويحقق تواصلا مباشرا مع وجدان المتلقى، وقليلا ما تلجأ للحساب الرياضى فى بناء علاقاتها، فهى تؤمن بمنطق التدفق اللحظى للحالة الشعورية (شكل 60)

كذلك وليد قانوش المشغول بقضايا اجتماعية محلية يوظف إمكانياته المهارية والتقنية فى التعبير عنها من خلال تشكيلات تلعب فيها الكتلة والخط دورا بارزا، فى تفاعلات شكلية هى أقرب لحالات الصراع أحيانا وأحيان أخرى اللقاء ومرات قد ترتبط الأشكال فى عالمه بعلاقات حميمة، وروابط إنسانية، ويأتى الشكل الإنسانى فى أعماله متخفيا فى صياغات بها الكثير من التحوير والتصرف، فى تمازج

مع كتله الضخمة المسيطرة، خطوطه المتشابكة، وأحيانا ما تقدم أعماله حسا تراثيا به الكثير من التراكم للعناصر، كذلك قد تبدو بعض أعماله على تجريديتها ملحمية البناء متصاعدة النبرة، التى تكتسب صوتا مرتفعا فى استخداماته اللونية التى غالبا ما يسعى فيها لهارمونية المتناقض من الألوان، يبدو ذلك فى استخدامه للأخضر مع الدرجات الحمراء أو للأزرق والأصفر، فى إشارات واضحة تنعكس على علاقات متناقضة فى مجتمع يحيا رغم ذلك فى هارمونية وتعايش ملفت .

وفى الأخير يمكن أن نلخص ما جاء فى هذه الدراسة فى النقاط التالية :

التصوير المصرى المعاصر يرتبط بتغيرات المجتمع المصرى المتنوعة خلال المائة عام المنقضية، ولكن هذا الارتباط يكاد لا يرى فى الفترات الأخيرة، وخصوصا من ناحية الظهور المباشر لموضوعات أو أحداث، على عكس فترات تاريخية سابقة، كان الارتباط مباشرا وملحوظا، إلا أن هذا لا ينفى الأثر العميق الذى أحدثته متغيرات الفترة، إذ يعد هذا التخفى خلف موضوعات ذات طبيعة عامة أو تراثية أو جمالية، نوعا من رد الفعل العكسى تجاه المجتمع بمتغيراته، وابتعادا من الفنان عن التفاعل، أو هروبا إلى عوالم مأمولة، أو مخاوف وهواجس تتعلق بالمستقبل.

من الصعوبة بمكان – بل من الظلم – أن يتناول أى باحث أعمال المصورين المصريين من وجهة نظر أكاديمية مدرسية، تبنى أحكامها على أسس من القواعد والأفكار الغربية، وذلك لأن مثل تلك القوالب الجامدة قد تفقد أعمال المصورين المصريين معناها، وتفرغها من محتواها، حيث يتوقف ارتباط الفنان المصرى بتلك المنهجيات عند حدود الشكل أو القالب بينما – فى معظم الحالات – ينفصل جوهر العمل عن الخلفية الفكرية الغربية المؤسسة لتلك الاتجاهات والمدارس.

استطاع جيل الرواد أن ينقل بأمانة الأساليب الأدائية الغربية سواء كان ذلك من خلال الدراسة على أيدى معلمين أجانب أو من خلال السفر إلى الخارج .

معظم الفنانين المصريين تتنوع أعمالهم بين موضوعات مختلفة، بل وتأخذ من منابع متعددة، وتلك من السمات التى تعتبر دليل ثراء لحركة التصوير المصرية المعاصرة.

استطاع المصور المصرى على مدار مائة عام أن يوظف كل ما تلقاه من أفكار وطرق أداء ووسائط فى خدمة أهدافه هو، تلك المتعلقة بقضيته الوطنية، ومجتمعة المعاصر، حتى لو اختفى ذلك خلف جدران من الأسلوبية والمنهجية وادعاءات أخرى لا تمت للحقيقة بصلة.

قام جيل الجماعات الفنية فى الأربعينات بإحداث ثورة فى مجال التصوير اتجهت أهدافها فى الغالب لخدمة أهداف فنية وطنية، مما أهل هذا الجيل لقيادة الحركة الفنية بعد قيام ثورة يوليو 1952.

غير أن عددا كبيرا من فنانى جيل الجماعات الفنية فى الأربعينات، سواء من أعضائها، أو من المستقلين عنها، قد استنفذوا معظم طاقاتهم الإبداعية خمسينات وستينات القرن العشرين، وبذلك جاء معظم إنتاجهم فيما بعد اجترارا لأفكارهم السابقة، إما وفاءً منهم لتلك الأفكار وإيمانا بها، أو عن عدم قدرة على التكيف مع الواقع المستجد، أو تحولا للطاقة الإبداعية لديهم لروتينية ونمطية غير مجدية.

احتل أبناء جيل شباب الستينات من القرن العشرين الساحة التشكيلية، وقدموا مساهمات حقيقية، فى تطور حركة الفن المصرى الحديث، اعتمدوا خلالها على تأصيل الرؤية الفنية، من خلال ما نقلوه عن أساتذتهم من الرواد الأوائل ومن تبعوهم، مستفيدين كذلك مما تلقوه من خبرات بالاحتكاك المباشر أو غير المباشر بالثقافة الغربية المعاصرة.

إلا أن أبناء هذا الجيل وبضغوط من توابع متغيرات الفترة، لم ينجحوا فى إعداد جيل تالٍ لهم على نفس القوة والثراء والتنوع، فجاء الجيل الرابع فى عمومه شاحبا إلا من بعض الوجوه الفاعلة، وهو الجيل الأكثر معاناة فى ظرف تاريخى صعب عاشته مصر ولا زالت.

ارتبط أبناء الجيل الرابع بموضوعات تستمد أفكارها من نفس المنابع التى استمد منها الجيلين السابقين أفكاره، مع قدر ضئيل من التطور فى طريقة الطرح، لا تخرج عن إضافات تتعلق بالخبرات الشخصية التقنية والأدائية.

أثرت التحولات الاقتصادية والاجتماعية على المصور المصرى تأثيرا بالغا، من حيث معاناته فى مجتمع تسوده القيمة المادية، لا يعطى اهتماما للقيم الوجدانية والروحية، ولا يعترف بدور الثقافة فى عملية التحديث، وإن ادعى الخطاب الرسمى غير ذلك.

ولذلك ظهرت إبداعات المصور المصرى فى تلك الفترة - إلا استثناءات قليلة - متخفية حول مظاهر تراثية أو جمالية، تبتعد عن القضايا المعاصرة، على الرغم من كونها تناقش القضية الوطنية فى مجملها، ولكن تحت أغطية كثيفة من التراثيات والجماليات البحتة، فى انفصال واضح عن مجتمع يعانى التمزق والانفصال فى معظم طبقاته وطوائفه.

استطاعت حركة الشباب فى التسعينات - على الرغم مما واجهته من نقد، كثيرٌ منه فى محله - أن تبعث بدماء جيدة فى شرايين حركة التصوير المصرى المعاصرة، وقدمت وجوها جديدة، استحقت عن جدارة أن تحتل مكانا متقدما فى حركة التصوير المصرية.

وضح جليا أن مسار الحركة الشابة أخذ فى تصحيح نفسه، إذ تقلصت الموجات التغريبية تدريجيا، وعادت للظهور أعمال فنية مغايرة، تتبنى وتناقش موضوعات أكثر اتصالا بطبيعة المجتمع ووضعه الراهن، حتى ولو من خلال وسائط مستحدثة، أو طرق أدائية مستوردة.

كذلك يمكن أن نقرر أن الثقافة المصرية بشكل عام والحركة الفنية التشكيلية بشكل خاص، قد وقعت فى فخ المصطلحات، فأهدرت طاقتها بين الحداثة وما بعد الحداثة، وادعى البعض أنهم ما بعد حداثيون، بينما تنطق أعمالهم بفكر الحداثة، من حيث الاهتمام بالفكرة والمعنى والهدف، بينما يتغنى القالب الظاهرى بفكر ما بعد الحداثة شكلا لا مضمونا، وذلك كون الفنان المصرى لا يستطيع أن يتخلى عن المعنى والهدف من عمله، حيث لم يصل مجتمعه بعد - ولن يصل - لما وصل إليه الغرب من خواء روحى، ومادية مفرطة، وثقافة استهلاكية جائرة لا تعطى اهتماما للإنسان - وإن ادعت غير ذلك -، لما يتمتع به من خلفية حضارية ممتدة، وعقائد دينية راسخة وتراث شعبى عميق، تَحول جميعا دون فراغه الروحى، أو انفصاله عن الواقع.

# مائة عام على فن الرسم المصرى الحديث

د. رضا عبد السلام

كيف نستطيع قياس قدرة أى مصور أو مبدع عموماً؟ كيف نستطيع تحديد توجهه نحو الفن والوقوف على أسلوبه وتميزه الفنى؟

هل هى القدرة على النقل والتسجيل والمحاكاة الواقعية للأشياء المرئية؟ أم هى الفكرة الكامنة خلف الأشياء فى الطبيعة والواقع الحياتى؟ أم هى القدرة على التعبير عن الطاقة الكامنة خلف الأشياء والكشف عن محتواها الدرامى العميق؟ أم هى سعة الأخيلة والتعبيرات الحرة المطلقة حول مكنون الذات؟ أم هو الأداء التقنى البارع للوسيط والخامات والأسلوب الفنى الذى يميز بين فنان وآخر؟ أم هو تكامل الوعى والتجربة الحياتية الثرية التى يستقيها الفنان من مصادر طبيعية وفنية وثقافية، تاريخية وأدبية، أسطورية وسياسية.. التى تضيف للفنان رؤى وخبرات متنوعة تجعل من نتاجه الإبداعى منتجاً ثقافياً وجمالياً عالى المستوى وعظيم الأثر فى النفوس؟

على كل حال إذا وضعنا فى الاعتبار كل تلك العوامل والدوافع الذاتية والخارجية، فإن (الرسم) يبقى وسيلة من وسائل التعبير الهامة التى وجب على أى طالب فن - أيا كانت موهبته - تعلمها وإتقانها، باعتبارها مهارة أساسية، قبل الإمساك بالفرشاة والإزميل والتيراكوتا وأدوات الجرافيك المختلفة، كذلك المعماريون والمصممون ومخرجو السينما، ورسامو قصص الأطفال والشعر، والصحف والمجلات والملصقات وغيرها. عليهم تعلم مهارة فن الرسم قبل أن يحترفوا مهنتهم ويخوضوا فى تفاصيلها المهنية فى إبداعك فعليك تعلم أصول وقواعد فن الرسم وأن تكن رساماً جيداً، قادرا على الرسم والتعبير بأدوات الرسم المختلفة مثل: القلم الرصاص، الفحم الجاف الخشن والنباتى، الرابيدو جراف، الفلوماستر، الأقلام الرصاص الملونة والجافة، وكلها من أدوات بسيطة ومتاحة، عكف على استخدامها كل فنانى العالم الحديث والمعاصر عندما كانو أطفالا موهوبين بعد أن نمّوا استعداداتهم ومهاراتهم وتقنياتهم الأساسية فى الرسم بين أروقة أكاديميات الفنون الجميلة، قبل أن يصبحوا مصورين وحفارين ونحاتين وخزافين ومصممين معروفين.

إذن تعلم صنعة أو حرفة الرسم شىء مهم وأساسى ومن دونه لا يقدر الفنانون الشباب على النقل والتسجيل والتعبير بحرية، والأهم من ذلك هو الاستمرارية، وإن لم يتمكنوا من الإمساك بأدواتهم الفنية جيداً فلن يقدروا على التفكير والتعبير معاً بيسر وطلاقة، إذ لن يجد أى منهم يديه تطاوعه فى التعبير عن أفكاره ومشاعره فى التو واللحظة.

ورغم علمنا وقناعتنا بأن هذا شرط من الشروط الأكاديمية الصارمة والمحافظة، التى وجب على كل طالب فن تعلمها وإتقانها، نجد كثيرا من الفنانين الشباب الطليعيين فى عصرنا الحديث بعد تخرجهم من أكاديميات الفن فى الدول المختلفة، ما فتئوا ينقلبوا على التقاليد الفنية المحافظة، ويتحرروا من كل قيد ويتركوا لأنفسهم العنان للتعبير فى مجالات التشكيل الإبداعى بشكل عام، إذ لم يعودوا يهتموا بالرسم النموذجى والتشريح والمنظور الخطى، والمحاكاة النمطية للأشياء، ويفضلون الإفصاح عن وجهة نظر ذاتية جداً غير آبهين بالذوق العام، ولا بالآراء النقدية التى ستوجه لهم بالسلب.

ذلك التمرد الجسور على التقاليد النهضوية الغربية كان سببا موضوعيا من أسباب عدة فى نشأة اتجاهات فنية جديدة وعديدة، ومع هذا فإن هؤلاء الفنانين لو لم يتعلموا تقنيات الرسم واللون والقواعد الأكاديمية لما تحققت أهدافهم الفنية والجمالية، والدليل على ذلك واضح تماماً بالنسبة لفنانين مشهورين مثل: بيكاسو، ماتيس، بولكلى، موندريان، دى كوننج، كوكوشكا، موديليانى، بيكمان، فرانسيس بيكون، والتعبيريون الألمان عموماً جميعهم رسامون من الطراز الأول أولا وقبل كل شىء.

هذا الكلام ينسحب على أى فنان قدير فى أى مكان من العالم، بما فيهم الفنانين المصريين الذين تعلموا نفس المقررات المدرسية الأكاديمية الغربية وأجادوا النقل والتعبير، وأصبح لكل منهم أسلوبه الفنى ومواضيعه المفضلة وشخصيته المميزة، فمن أراد منهم أن يكون واقعياً أو انطباعياً أو تعبيريا أو تجريديا كان له ذلك.

المهم أن يكون رساماً قبل أن يكون مصوراً أو حفاراً.. ولدينا أسماء عديدة سوف نتناول نماذجاً من رسومها لاحقاً.

**الأهمية التي يحتلها الرسم في الماضي والحاضر:**

كما أسلفت من قبل، ضرورة أن يتعلم طالب الفن قواعد الرسم الأكاديمي إلى جانب تخصصه، إلا أننا نجد عدداً قليلاً جداً من بين خريجي كليات الفنون الجميلة والتطبيقية (منذ إنشائها في بداية القرن العشرين) نجدهم يختارون طريق الفن والإبداع وهم من نطلق عليهم جيل الرواد مثل: راغب عياد، محمود مختار، يوسف كامل، محمد ناجي، محمود سعيد، حبيب جورجي، المعماري ويصا واصف، محمد حسن، الحسين فوزي، وتبعهم الجيل الثاني والثالث وأسماء عديدة انضمت إلى ساحة الفن التشكيلي ونشطت الحركة الفنية بعروض متنوعة في مجالات الإبداع المختلفة، وكان الرسم يعرض على استحياء فوق جدران القاعات إلى جانب التصوير والنحت والحفر، تأكيدا على جدارة الفنان وتمكنه من إظهار مهارته الأكاديمية، وكأن الرسوم المقدمة من اسكتشات ودراسات تفصيلية ورسوم أولية، أو حتى لوحة مكتملة ومنفذة بالقلم الرصاص أو الريشة والحبر، هي دليل قاطع على أن هذا الفنان الواعد أو ذاك الذي قطع شوطاً بعيداً في الإنتاج الفني يسير بخطى ثابتة في الاتجاه الصحيح.

أذكر منهم تحديداً نحميا سعد، وسعيد العدوي (1938 – 1973)، جدير بالذكر أنه من بين الفنانين المرموقين من لم يحالفه الحظ للالتحاق بكليات الفن، وعمل في مجال بعيد تماما عن الفن وأوهامه الجنونية غير المفيدة، كما كان يحلو لبعض الأسر الارستقراطية أن تصفه بهذه الصورة مثل: محمود سعيد، ومحمد ناجي، ومنير كنعان، وسيف وأدهم وانلي، وأحمد سليم، وأحمد مرسي، وإنجي أفلاطون، وتحية حليم وعفت ناجي وغيرهم.. ولأنهم جميعا كانوا موهوبين فقد آثروا تعلم الفن بجهد شخصي ورسخوا أقدامهم بقوة في حركة الفن التشكيلي الحديث، هؤلاء وغيرهم تكتظ ستديوهاتهم وبيوتهم بالعديد من الرسوم بأنواعها المختلفة، ويقيني أن من بينها ما يصلح عرضه كأعمال فنية جديرة بالإعجاب والتقدير، في موازاة التصوير والجرافيك والنحت، لكن كما تعلمنا وتعودنا، أن الرسم يجيء في مرتبة أدنى أو ثانوية في حال عرض المجالات الفنية الأكثر ذيوعاً وشهرة وتقديراً. ورغم هذا نجد هناك فنانين من خريجي قسم التصوير والجرافيك والنحت اتجهوا نحو الصحف والمجلات اليومية والأسبوعية ليشتغلوا بها، كرسامين إيضاحيين (illustrotors) للمواد الصحفية المختلفة، وبالفعل أثبت كل منهم مكانة وشهرة عالية لا يمكن تجاهلها على الصعيد الفني والجماهيري والمهني، نذكر منهم: الحسين فوزي، وعبد السلام الشريف، وبيكار، كنعان، يوسف فرنسيس، جمال قطب، جمال كامل، ناجي كامل، مكرم حنين، إيهاب شاكر، جورج البهجوري، صلاح جاهين، عبد السميع، زهدي، القصاص، سعد عبد الوهاب، اللباد، حلمي التوني، حسن سليمان، مأمون، عبد المعبود، صاروخان، رخا، مصطفى حسين، عبد العال، جميل شفيق، عفت حسني، رضا عبد السلام، داوستاشي، محمد حجي، محمد أبو طالب... إلخ.. يعني هذا أن الرسوم التي تنشر تباعا بشكل منتظم في الصحف ويطلع عليها الجماهير على مختلف أذواقهم وثقافتهم ومستوياتهم الاجتماعية، أفضل بكثير من الرسوم التي تعرض للخاصة في قاعات العرض، ويحرم من رؤيتها قطاع عريض من جماهير الشعب المصري والعربي.

ولقد قال لي ذات يوم الأستاذ «بيكار»: «إن سبب تركه التدريس بكلية الفنون الجميلة والاشتغال بجريدة الأخبار ومجلة آخر ساعة كان وراءه كل من الصحفيين الكبيرين مصطفى أمين وعلي أمين، خاصة عندما أبلغوه أنه سيسافر إلى خارج مصر لتغطية بعض المشاهد الاحتفالية والمواقف والمعالم الشهيرة في كل بلد بالرسم، علاوة على الراتب المجزي».

نعم لقد أغرى «بيكار» السفر إلى الخارج وهي فرصة قلما تتاح لفنان، ولِمَ يرفضها؟!

عام 2005 أقيم معرض كبير للرسوم الصحفية خلال مائة عام بقصر الفنون، وكانت الرسوم عبارة عن الرسوم الأصلية التي نشرت بالصحف والمجلات دون أن ترفق معها النصوص المقروءة، وعند مشاهدتها منفصلة دون نص، بدت للمتلقي عالية المستوى والقيمة الفنية، ومن الملفت للنظر أيضا أن بعضهم كان قد عاوده الحنين مرة أخرى لممارسة الفن لذاته من أجل إشباع رغباتهم النفسية والتعبير عن رؤاهم الخاصة من هواجس وأحلام وأفكار ومواضيع من الطبيعة والحياة الاجتماعية، وقدموا إنتاجهم الإبداعي في عروض خاصة، أذكر منهم: منير كنعان، بيكار، عبد السميع، عبد المنعم القصاص، إيهاب شاكر، جمال كمال، يوسف فرنسيس، عبد العال، عفت حسني، حلمي التوني، محمد حجي، إبراهيم عبد الملاك، رضا عبد السلام، إذ لم يعد مجهودهم قاصرا على الرسم الصحفي

فقط، لقد وجد كل منهم بغيته ومتعته فى أن يعبر عن نفسه بأسلوبه الخاص، من بين الفنانين الذين قدموا رسوماً قيمة وكانت محل تقدير.. محمد حجى فى كتابه من القطع الصغير (شمال يمين) وإيهاب شاكر، ورضا عبد السلام، نبيل تاد، جميل شفيق.

أخلص من هذا إلى أن فن الرسم كإبداع مستقل، بدأ بخطى حثيثة ومنتظمة فى أوائل السبعينيات، بعد عودة عدد من الفنانين المبعوثين إلى الخارج للحصول على ما يعادل درجة الدكتوراه فى الفن مثل: أحمد نوار، صبرى منصور، حازم فتح الله، أحمد نبيل، الرزاز، فرغلى، سرية عبد الرازق، صابر محمود، مصطفى الفقى، محمود عبد الله، مصطفى عبد المعطى، صبرى حجاز، فاروق شحاته وسعيد العدوى وغيرهم.

كان العدوى ونوار تحديدا أكثر نشاطا وغزارة فى إنتاج لوحات الرسم رغم كونهما حفارين، أضف إليهما عصمت داوستاشى الذى لم يبعث إلى الخارج، كان هو أيضا غزير الإنتاج ولا يتوقف سيل الرسم عنده، رغم دراسته للنحت بكلية الفنون بالإسكندرية.

فى بداية الثمانينيات عام 1982 أدرج فن الرسم ضمن مسابقة المعرض العام السنوى والتى كان العرض فيها قاصراً على مجلات التصوير، النحت، الجرافيك، ومن حسن الحظ حصلت أنا - كاتب هذه السطور - على الجائزة الأولى فى الرسم، ثم توالت بعد ذلك العروض الخاصة والجماعية والمسابقات المحلية والدولية والبيناليات الدولية، التى أفسحت مجالاً واسعاً لفن الرسم وحصل عدد من الرسامين المصريين على جوائز متقدمة مثل: جميل شفيق، أحمد نوار، سيد سعد الدين، سيد القماش، حمدى عبد الله، رباب نمر، صلاح المليجى، رضا عبد السلام، محمد إبراهيم عبد السلام و...

فى الثلاثين سنة الأخيرة تزايد الاهتمام بفن الرسم بشكل ملحوظ من قبل (المركز القومى للفنون) الذى أصبح (قطاع الفنون التشكيلية) وأصبح لدى شريحة عريضة من الفنانين وخاصة الشباب فرصة المشاركة برسو مهم فى مسابقات (القطعة الصغيرة، صالون الشباب السنوى، المعارض الدولية والبيناليات..) حتى كان هناك مشروع لإقامة بينالى دولى للرسم تحمس له الفنان أحمد نوار عندما كان رئيس المركز القومى للفنون، حيث سافرنا سويا إلى الإسماعيلية والتقينا محافظها عبد المنعم عمارة وعرضنا عليه فكرة البينالى وتحمس لها جداً، خاصة أن المكان الذى ستعرض فيه الأعمال الفنية جاهز وهو قصر الثقافة حديث الإنشاء. لكن أرجئت الفكرة بسبب حرب الخليج الثانية فى بداية التسعينيات، ثم لم تعد محل اهتمام.

**الجمعيات الأهلية وقاعات العرض الخاصة**

لقد اهتمت الجمعيات الأهلية مثل: أتيليه القاهرة، أتيليه الإسكندرية، والجمعية الأهلية ومحبى الفنون الجميلة وخريجى الفنون الجميلة والغورى بالعروض الفنية الجماعية ومنها الرسم، وكانت جمعية محبى الفنون الجميلة خاصة، تقيم سنوياً مسابقة لشباب الفنانين ترصد لها جوائز مادية وكان المتسابق الذى يحصل على جائزة من الجوائز المخصصة لكل مجال بما فيها الرسم يشعر باعتزاز عميق واعتراف ضمنى بأهميته الفنية.

كذلك ساهمت القاعات الخاصة بدور نشط فى العروض الفنية ومن بينها الرسم وأصبح من الممكن والمتاح لبعض الرسامين عرض إنتاجهم الفنى فيها ليشاهدها الطلاب والمهتمون بالفن، سواء من كان منهم على قيد الحياة أو توفى.

**الصالون الأول لفن الرسم (أسود - أبيض) 2004**

من بين الأنشطة الفنية التى يقدمها قطاع الفنون التشكيلية، معارض نوعية فى مجالات (الجرافيك - الخزف) تعرض كل ثلاث سنوات باسم (تريناليى) هذا إلى جانب بينالى الإسكندرية وبينالى القاهرة حيث يشارك فيها فنانون من مختلف أنحاء العالم، بالإضافة إلى المعارض المحلية المتخصصة فى مجال النحت، القطعة الصغيرة التصوير الضوئى.. وكان من بين المعارض النوعية إقامة صالون لفن الرسم.

وبالفعل تم الإعداد له جيداً تحت اسم (الصالون الأول لفن الرسم - أبيض - أسود) شارك فيه ما يقرب من مائتى فنان عرضوا ثلاثمائة لوحة لا تتجاوز مساحة اللوحة 30x30 سم بالإطار تقريباً، وفى مقدمة الكتالوج تأتى مقدمة وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى قائلاً: «يأتى صالون فن الرسم (أسود - أبيض) فى دورته التأسيسية ليطرح نموذجاً فنياً يرتبط بالتقاليد الأولى لفن الرسم بالخامات والوسائط التقليدية المحددة بالأبيض والأسود. وهو ما يخلق نوعاً من التحدى يواجهه المبدعون عند تعاملهم مع مواصفات العمل الفنى، ولعل هذا التحدى

يصب فى نهر تجارب الفنانين التى لا تنتهى. ومما لا شك فيه أن هذا النوع من المعارض يلعب دوراً رئيسياً فى تفعيل الحركة التشكيلية وإثرائها برفع حجم المكتسبات والمردود».

وعن نفس الصالون يقول د. أحمد نوار رئيس قطاع الفنون التشكيلية فى مقدمة الكتالوج: «إن الاستراتيجية التى يتبناها قطاع الفنون التشكيلية والتى تهدف لدفع وتطوير الحركة الفنية على مستوياتها المختلفة إنما تقوم على عدة أعمدة من بينها - على المستوى القومى - تنويع مفاهيم العروض وشروطها لفتح المسارات الإبداعية فى أكثر من اتجاه، مما يرفع مستوى الحوار الفنى الداخلى بين أجناس واتجاهات وأجيال فنية تثرى الحركة. وها نحن بصدد معرض صالون فن الرسم (أسود - أبيض) فى دورته التأسيسية الأولى والذى يقام بمراكز الجزيرة للفنون ضمن فعاليات برامجه الزمنية، والذى أتى ليحقق أهدافاً متنوعة منها: إحياء هذا النوع من مجالات الفنون، الذى يرتبط بتقنيات ووسائط تقليدية فى الأداء، لفتح مساحة تجريب جديدة داخل أطر وشروط يلتزم بها الجميع، وتضع تقنية النوعية أمام تحديات صارمة أقيم المعرض عام 2004 ولم يتكرر مرة ثانية بعد ترك «نوار» رئاسة قطاع الفنون التشكيلية للفنان «محسن شعلان» وتوليه رئاسة الهيئة العامة لقصور الثقافة!!.

كما لم يستمر صالون القطعة الصغيرة بعد سبع دورات منتظمة (1999 - 2005) وهو واحد من بين المعارض النوعية المهمة التى كان يتحمس للعرض فيها العديد من الفنانين... لماذا توقف صالون الأعمال الفنية الصغيرة؟!

**الرسم: تعريفه، أنواعه، أهميته.**

الرسم هو التعبير عن الأشياء بواسطة الخط أساساً أو البقع وبأية أداة من أدوات الرسم التقليدية، وقد يكون الرسم تخطيطاً سريعاً لتسجيل بعض المشاهدات أو الملاحظات والخواطر اللاشعورية لشكل ما مرئى، أو فى حالة من حالات شرود الذهن والتأمل، وقد يكون دراسة وتحضيراً لعمل فنى جديد بوصفه عملاً فنياً مستقل، يحتفظ لنفسه بكل مقوماته الإبداعية والجمالية.

من هنا فالرسوم إذن تختلف فى هدفها ونوعها، فهى تتنوع من لحظة القبض السريع على أحد جوانب الحياة فى نوع من التوهج الفجائى للرؤية، إلى الدراسة المدققة النفاذة لبعض التفاصيل. إلا أن هذه الأنواع المختلفة من الرسم تتمتع بتركيز معين فى الرؤية مشترك فيما بينها، يحقق للفنان نوعاً من التكامل.

وفى هذه الرسوم المتنوعة يستغل الفنان إمكانات الخط المتعددة وأبعاده المختلفة كالإيقاع والاتزان والتباين وتأكيد الكتلة، وإحداث الظل والنور والقيم السطحية، والتأثيرات بالمساحات والحجوم، وتحقيق الشعور بالحركة والتعبير عن البعد الثالث، وغير ذلك من القيم الوظيفية والفنية التى تحقق للرسم كماله وتجعله على درجة كبيرة من الأهمية، فى ظل هذا التعريف يمكن تصنيف الرسوم إلى أربعة أنواع:

1 - الرسوم البسيطة، السريعة (الكروكيات أو الاسكتشات).

2 - الرسوم الأولية، التحضيرية (المسودات).

3 - الارتجالات العفوية اللاواعية.

4 - الرسوم التى تؤخذ على أنها عمل فنى منتهى (متكامل).

**فى المرحلة الأولى** - الكروكيات - الاسكتشات - قد يعايش الفنان بعض المشاهدات العارضة فى لحظة معينة، أو بعض العناصر فى الطبيعة أو تجمعات الناس فى المواقف المختلفة ، سواء فى حالة السكون أو الحركة، أو التكوينات الأخرى التى تجذب النظر، ثم يجد نفسه مهيئاً لتسجيلها فى التو واللحظة بسرعة خاطفة حسبما تتيح له قدراته المهارية استخدام أدوات الرسم وسرعة بديهته واقتناص اللحظة المواتية.

قد يكون المشهد المرئى أو الأنموذج فى حالة ثبات أو فى حالة حركة، والحالة الثانية هنا هى الأصعب على التسجيل، وتتطلب من الفنان تدريبات ووقتاً حتى يتمكن من عمل الكروكى المناسب لمثل هذه المواقف الصعبة، تلك الرسوم السريعة تعد وسيلة مهمة للفنان لتنمية خبراته وإثراء رؤيته الفنية وتتيح له فرص التعبير عن الخيال واللاشعور بسرعة وحرية وتمكن.

**أما النوع الثانى** - الرسوم التحضيرية - أحيانا ما يكون تحضيراً، وإعداداً لعمل ما مفترض تنفيذه على مستوى أكبر حجماً. هنا يقوم الفنان بإعداد الدراسات والتخطيطات المختلفة المتصلة بطبيعة موضوع اللوحة، للتأكد من وضوح اتجاهه بكل تفاصيله. قد تكون هذه الدراسات كلية أو جزئية، وقد تشمل العمل الفنى كله،

وحينما ينتهى الفنان من هذه التخطيطات وإعداد الرسوم الأولية المختلفة تأتى مرحلة التنفيذ، وفى هذه المرحلة يكون له مطلق الحرية فى تغيير خططه كلما استمر فى تنفيذ عمله الفنى، وفى الوقت ذاته تفيدنا نحن كطلاب فن أو باحثين أو نقاد فى تتبع ما اتخذه من خطوات عديدة، ومراحل مختلفة لإنجاز عمله الفنى. لكن فى المقابل نجد فنانين لا تستعين أبداً بأى من هذه الدراسات، وتعتمد فى اتجاهها وأسلوبها الفنى على التعامل المباشر ومعالجة موضوعاته أو أفكاره على سطح اللوحة بتلقائية وحرية، اعتماداً على الحدس والخبرة والصدفة والتقنية الخاصة به.

**النوع الثالث - الارتجالات العفوية أو الشخبطات:**

هذا النوع من الرسم غير مرتبط بمشهد أو حدث أو أنموذج بعينه يتعين على الفنان رسمه،، إنما هو فى الغالب رهن حالة نفسانية ورغبة ملحة فى أن يمسك بالقلم الرصاص أو الحبر أو الجاف ويسجل بعفوية كل ما يستشعره داخله أو ما لا يدركه فى وعيه.

إنه لا يعرف بالضبط ماذا يريد رسمه أو ماذا يقصد من وراء تخطيطاته الارتجالية، فهى ليست لغرض فنى بعينه، ولا هى مشروع لوحة سوف ينجزها فيما بعد، فقط هى حالة لا شعورية يسقطها الفنان فى شكل خطوط متداخلة، متشابكة، معقدة، متداعية بلا ضابط أو منطق لها، قد تحتوى على أشكال رمزية أو مجردة أو كتابات خطية مقروءة أو مرتجلة بلا معنى، أو تصميم من مساحات هندسية مجردة، فهى أشبه بلغة الحوار الذاتى - مونولوج - فالأصابع الممسكة بأدوات الرسم لا يقودها العقل أو القصد الواعى، بقدر ما تدفعها طاقة دفينة خلاقة، وإلا ما الفرق بين الموهوب المبدع والشخص العادى؟!

غالبا ما يحتفظ بعض الفنانين بهذه الرسوم اللحظية العابرة بين أوراقهم أو قد يتركونها لمصير مجهول بين سلال القمامة، أو يتبين قيمتها أحد الأشخاص فيلتقطها ويحتفظ بها خاصة إذا عرف الرسام الذى ارتجلها، وأنا شخصيا كفنان أدرك قيمة تلك التخطيطات المرتجلة، وقد لفت انتباهى كثيرا فنانون معروفون يرتجلون ويشخبطون بأقلامهم وهم مجتمعون حول موائد عمل وأثناء حوارات متبادلة تتطلب تركيزا، وعندما سألتهم: هل أنتم تنصتون جيداً لما يقال حولكم وأنتم ترتجلون بأقلامكم فوق تلك الأوراق البيضاء أو الرسمية؟ قالوا: نعم، الرسم يساعدنا على التركيز، خاصة فى تلك اللقاءات التى قد تستغرق وقتاً ليس بالقليل، فالرسم يعيننا على سحر الملل.

أذكر من الفنانين المتيمين بتلك الشخبطات المتوهجة: مصطفى الرزاز، أحمد نوار، عبد السلام عيد، فرغلى عبد الحفيظ، حمدى عبد الله، محسن شرارة، رمزى مصطفى، رؤوف رأفت، وغيرهم، وأظن أن كثيرا من الفنانين وعامة الناس يستمرئون تلك الوسيلة التى تساعد على صفاء الذهن وخلو البال من هموم قد تكون ثقيلة على النفس.

**النوع الرابع**: الرسوم التى تؤخذ على أنها عمل فنى منته (متكامل) فهى ليست كالأنواع الثلاثة السابقة لأنها رسوم تأخذ كيانها بصورة بنائية متكاملة من حيث الشكل والموضوع والأسلوب.

فقد تكون مشهداً خلوياً أو مدينياً أو بورتريه نصفياً أو كاملاً أو طبيعة صامتة أو عارياً، أو محاكاة فوتوغرافية لصورة ما منفذة بدقة وبراعة أو على العكس تصور لكتل ثقيلة من الخطوط المرتجلة المتشابكة المجردة من أية هيئة تمثيلية وهى تتحرك فى فضاء اللوحة دونما الإفصاح عن خفايا جمال تكوينها. تلك الرسوم يمكننا أن نؤكد على تكاملها وقيمتها لما تتضمنه من إيقاعات خطية إلى التوازن فى المساحات المتباينة من الفاتح إلى الغامق أو المتدرجة فى ظلالها وأضوائها، مع الحفاظ على وحدة وترابط العمل الفنى، تماماً مثل لوحة الحفر أو التصوير.

**دور الخط ووظيفته وأثره فى الرسوم بأنواعها:**

لعنصر الخط أثر فاعل فى فن الرسم، وعن طريقه يمكن للفنان أن يحدث إثارة وتغيرات فى المشاعر والأحاسيس بفعل عملية تأثير الخطوط التى يرسمها وتتنوع أحاسيسنا ما بين المتعة المباشرة حين تستقبل العين رؤية لأحد الأشكال الآدمية أو الحيوانية المرسومة بالخط على جدران الكهوف فى جنوب فرنسا أو أستراليا، للبدائيين الموهوبين، وتصل المتعة إلى أقصاها حين تنتقل حركة العين لتستقبل مثلاً آخر من الرسوم الخطية التى سجلها المصرى القديم فوق جدران معابده ومقابره وعلى بردياته، وأيضا الفنان المكسيكى والهندى والصينى بالفرشاة والحبر، ومن ناحية أخرى فإذا كانت خطوط الرسم تعد إحدى الوسائل التى نستخدمها لتسجيل مظهر الأشياء فى الطبيعة أو أية أشكال ذهنية مجردة، فذلك التسجيل الخطى - لشكل ما أو مظهر ما فى الطبيعة - يساعدنا على أن ندرك هذا الشكل أو ذاك بسهولة، ويتمثل ذلك بصفة خاصة فى رسوم الطفولة.

وإيضاحاً لذلك نقول: إنه حين كنا أطفالاً أنجزنا رسوماً لأعضاء الأسرة أو الشجرة أو المنزل بخطوط بسيطة للغاية ساعدتنا على فهم العالم المحيط بنا وأشبعت حاجتنا لتمييز وتصنيف العدد المتزايد للأشياء التي حصرناها بالعين.

ومما هو جدير بالذكر أننا لكي تتضح الأشياء لنا من خلال الرسومات الخطية نلجأ غالباً إلى اختزال خبرتنا البصرية الكلية (Expereimce) (Totol visual) إلى أبسط العناصر، وهناك نوعان من الاختزال الخطي (short hand limer) نابع من إحدى مجالات الخبرة البصرية تتمكن عن طريقه وبشكل مباشر وتلقائي من إدراك الشيء، فعلى سبيل المثال: الطفل ذو السنوات الخمس يستطيع أن يميز بين الصورة الأنثوية والذكرية من خلال أشكال خطية بسيطة تتمثل في الزي أو الملامح الأساسية لكل منهما، فنجد أن الزي البسيط الذي ترتديه الطفلة يتحدد من خلال ملامح الشكل الخارجي والخطوط البسيطة، حيث إن الخطوة الأولى في إدراكنا للأشكال تتكون من الانطباع الذي نحصل عليه من خلال الشكل الخارجي، وحين نرسم الأشكال المختصرة التي تحدد ملامح الشكل، نعرف بالطبع أن هذه الخطوط لا تعبر بالضرورة أو بشكل طبيعي عن الأشكال المرسومة، إنما نستخدمها لأنها تتوافق مع الطريقة التي يظهر بها الشكل لنا من حيث الرؤية وخبرتنا البصرية له.

ولكي نرسم شكلاً ما فنحن نلجأ إلى استعمال خط واحد فقط بدلاً من عدة خطوط لإظهار ملامحه، وعلى صعيد آخر فهناك وجه آخر للخبرة البصرية يتمثل في رؤية الشكل من خلال اتجاه أساسي يتضمنه وهو ما نطلق عليه الخط الرمزي، فمثلاً يمكن رؤية شخص واقف أو شجرة أو بيت على هيئة خط رأسي واحد، وحين نستخدم الخط بهذه الطريقة فإن تسجيلنا الخطي يصبح نوعاً من الاختزال الرمزي للشكل بالطريقة نفسها التي يشير إليها السهم كإشارة لتحديد الاتجاه.

وهذا ما نلاحظه في الرسوم البدائية وأيضا عند فنانين محدثين مثل: بيكاسو، بول كلي، دي بوفيه وغيرهم ممن يحلو لنا أن نطلق عليهم (الأطفال الكبار). على أي حال، هناك أشياء كثيرة يمكن التعبير عنها بلغة الخط الرأسي، أو الأفقي أو المائل، سواء كانت في الطبيعة أو في العمل الفني، علاوة على ارتباطها في أذهان الكثير منا بأمور معنوية مثل الشرف والكبرياء والاستقامة والإعوجاج... وغيره من التعبيرات المتداولة في الحياة التي ليست لها كيان محسوس، هذه المعاني يمكن للفنان استخدامها وتحقيق الغرض منها مادام أراد ذلك عن طريق وسائله الفنية وخاصة الخط.

يتضح ذلك بصورة جلية عند البدائيين المعاصريين في أستراليا والبوشمان في أفريقيا وأدغال المسيسبي والتعبيريين الجدد.

**ثانيا: الخط بين الحركة والسكون:**

يولد أي خط نتيجة لتحرك نقطة في اتجاه ما، أي أن الخط مرتبط بحركة لها اتجاه، ولذلك فالخطوط مهما تنوعت أشكالها في الرسوم التحضيرية فإنها تحمل في طياتها حركة كامنة، ولا يتوقف الشعور باتجاه الحركة في الخطوط على أشكالها وأوضاعها فحسب، بل يتوقف كذلك على الأحاسيس التي يسقطها الإنسان على تلك الخطوط في المجال المرئي، فالخطوط الأفقية تبدو أنها تميل إلى السكون، والخطوط الرأسية تثير الإحساس بالاتزان المشبع بشحنة حركية.

والخطوط المائلة تثير شعورا بميلها إلى السقوط والصعود، وبالتالي فإنها تثير نشاطا حركيا عند المشاهد، أما الخطوط اللولبية والحلزونية فتثير الشعور بالحركة التصاعدية أو التنازلية، وهكذا يتنوع شعور الإنسان بالحركة وفقا لتنوع أشكال الخطوط، واختلاف أوضاعها سواء كانت خطوطا بسيطة لعناصر مفردة أم حدودا خارجية لتكوينات.

ويترتب على هذه الطاقة الحركية الكامنة في الخطوط أن يتيسر على الفرد إدراك مجموعات الخطوط المتقطعة كوحدة متصلة، إذ يبني الفرد في مخيلته خطوطا وهمية وهي من صنع حسابات الفنان - ناتجة عن الطاقة الكامنة فتصل بين أطراف الخطوط المتقطعة. ولذلك نستخلص أن لهذه الظاهرة فضلا كبيرا في الجمع بين الوحدات المختلفة المتفرقة التي قد تشملها الصورة بحيث تدركها العين كوحدة متصلة، فهي من العوامل التي تحقق وحدة الشكل.

وعندما يجمع التكوين بين أنواع مختلفة من الخطوط ذات اتجاهات متعارضة، فإن ذلك يحقق شعورا بالحركة تختلف في شدتها وفقاً لطبيعة تلك الخطوط، انظر إلى عمل لدى شامب» إذ ترتبط الطاقة الحركية لأي خط منها باتجاه مساوٍ، ولذلك فكلما تعددت اتجاهات الخطوط

وتنوعت في العمل الفني، فإن ذلك يتبعه تزايد في الإحساس بدينامية شديدة بينها.

كما يمكن للخط، كأحد عناصر التشكيل المهمة، خلق الإحساس بالمسطحات والأحجام والحركة على سطح مستوٍ، وقد استعان كثير من الفنانين في أعمالهم بإمكانية الخط واستطاعوا التعبير عن المسطحات والكتل ذات الأبعاد الثلاثة دون اللجوء إلى خيال التجسيم والظلال والأضواء والألوان.

وقد وضحت هذه الميزة للخط في رسوم الكهوف وعلى حوائط المقابر والمعابد في عهود الأسرات المصرية القديمة، وأيضاً في فنون الصين واليابان والهند وعصر النهضة.

فالخط في رسوم تلك الفنون جميعها عصبي، وحساس، وسريع وغريزي، وبدلا من أنه ينطلق مستمرا في طريقه، فإنه ينكسر في النقط السطحية تماما، ليدخل جسم التصميم مر أخرى ليوحي بنوع من الأشكال المتجمعة المتضامنة.. وهو قبل كل شيء ذو صفة انتقائية ويوحي بأكثر مما يقرره. والخط في الحقيقة دائما وسيلة مختصرة جداً ومجردة لإنهاء موضوع ما، أي أنه نوع من الاختزال التصويري (هربرت ريد - معنى الفن - ترجمة سامي خشبة، 1967 ص 66). وأنه لمن المدهش أن نتخيل مقدار إمكانات الخط وروعته في فنون المجتمعات الحضارية التي أشرنا إليها.

هناك عدة تصميمات يطلق عليها "Squared of Design" أي «تصميمات ذات أشكال رباعية»، هذه التصميمات - كما هو مبين هنا في إحداها - تعطينا معلومة كافية عن قانون النسبة والتناسب الذي كان أول من طبقه، بشكل عملي على أساس المعايير القياسية لعلم القياس، الفنان المصري القديم بهدف إخراج عمله الفني المصري القديم في النهاية في إطار من التناسق والانسجام المتكامل.

وصلت مهارة الفنان الفرعوني في استعمال الخطوط درجة تثير الدهشة لكل من يقترب ويرى أعمالهم عن كثب، وبخاصة في رسوماتهم التحضيرية التي تم إنجازها على حوائط المقابر والمعابد أو البرديات بواسطة - فرشاة البوص - وكيف كان يمكن للرسام أن يرسم بقوة خطوطاً مستمرة غير متقطعة ومتساوية في السمك على الأسطح المعدة للتصوير دون رجفة، أو رعشة، أو تردد.

وفي بردية «النائحات» - الأسرة 18 - (1554 - 1305 ق.م) نرى مجموعة من النساء يبكين ويولولن على موتاهن.. وقد أحسن الفنان التعبير عن مدى الفجيعة في شخص هؤلاء النسوة وهن يبكين وينشدن الترانيم، وذلك من خلال التحديدات القوية للخطوط الطولية للأجسام، وحركات الأيادي المعبرة غير المتشابهة في زاوية انفراجها وفي اتجاه حركات الرءوس، وعلى الرغم من أن الجانب التشريحي لكل امرأة تشوبه بعض العيوب، إلا أن الفنان وفق في خلق إيقاع فريد ومتزن من جملة حركات الأشكال الآدمية للنساء والأدعية الدينية، والكتابات الهيروغليفية من أسفل.

يتفق الجميع - بشكل نسبي - على أن الأعمال الفنية «جيدة» أو «قيمة» بمعنى ما. عندما يكون العمل الفني وحدة منظمة، ويكون إلى جانب ذلك مشحونا بالانفعال والوجدان، أي يكون تقديرنا له عاليا ومقنعا عندما تنتظم وتتضافر عناصر الموضوع داخل نسيج العمل الفني ويكون لها فعاليتها الجمالية ودلالاتها التعبيرية التي من شأنها مضاعفة سحرها وحيويتها.

ومثلما يقال هذا عن الفنون بشكل عام، يقال أيضا عن فن الرسم، حيث كان تاريخ الفن مليئاً بالمحاولات العديدة لنماذج من الرسوم الخطية الملونة التي سجلها إبداع الفنان عبر مسيرة الفن الطويلة من رسوم هندسية وعضوية إلى تخطيطات عفوية ومتشابكة ومعقدة عاكسا فيها خياله ووعيه وثقافته. وبالمثل كما فعل الفنان الحديث حيث قدم رصيداً هائلاً ومتنوعاً من الرسوم التي تضمنت أشكالاً لنماذج وأفكار متطابقة في صياغتها مع مظاهر التقدم البشري والحضاري، حيث لم تعد الرسوم تابعة للتصوير، كما كان شائعاً من قبل في نطاق الوظيفة المحددة لها وهي: الدراسة أو الإعداد للوحات فنية، بل أصبحت بطواعيتها المباشرة في التعبير دوراً مهماً في الكشف عن صور العالم الداخلي للفنان، عن أحاسيسه وانفعالاته ورؤاه الفنية، على أن عطاء الرسم لا يبقى مرتبطا بالتعبير عن الأحاسيس وخلجات النفس أو الأفكار المجردة، إذ لم يتضمن رؤى وكشفا لقيم جديدة، وصيغاً تكسب هذا العمل أو ذاك عمقا وبعدا يعلي من قدره الجمالي.

ولكن هذه الرؤى وذلك الكشف كيف يمكن التعرف عليهما وتقنينهما في إطار التصنيف الفني المحدد لفن الرسم، وخاصة أن الرسوم بحكم إمكاناتها المتنوعة وطواعيتها في التعبير بطرق وأساليب مختلفة، جعل من

الصعوبة ما التمييز بين ما هو رسم، وما هو تصوير فى بعض الأحيان.

ومن هنا كان لابد من الإشارة إلى نقاط عدة نسلم فيها بداية بأن:

أ - الرسم هو فى حد ذاته قيمة متميزة وليس فى كل الأحوال تمهيدا أوليا للتصوير.

ب - أن الرسم لا يقتصر على الخط بل يتضمن أيضا البقع والمساحات التى باختلاجها وعمقها تفسح المجال أمام الأحلام والأفكار كى تجسد رموزاً أو أشكالاً لها دلالاتها ومعانيها.

جـ - أن استخدام وسائط وخامات جديدة أضاف للرسم مدى أوسع للتعبير إلى الحد الذى جعل بعض الرسوم الملونة أو طريقة الأداء المنفذة بها تقترب كثيراً من اللوحة التصويرية، ومن ثم أصبح الخيط الذى يفصل بينهما دقيقاً جدا.

د - أن هناك رسوما معقدة يكون التركيز فيها بالقدر نفسه الموجود فى أية لوحة تصويرية، وقد تتطلب من التحليل ما تتطلبه أية لوحة قيمة. وتفسير ذلك أن تاريخ الفن عبر قرونه الممتدة حتى وقتنا هذا مليئة بالنماذج التى يمكن إدراجها بين نوعين من الرسوم: رسوم «منتهية أو مكتملة» و«رسوم انتهت دون أن تكتمل».

**الرسم المنتهى أو المتكامل**

من هنا نستطيع أن نقترب أكثر لكى نفهم قيمة «لوحة مرسومة» اكتملت دون أن تنتهى، أو على العكس من ذلك «لوحة مرسومة انتهت دون أن تكتمل». فالرسم كعمل فنى مكتمل أو - كامل - هو الذى يضم جميع عناصره التشكيلية التى يحتاج إليها بناؤه ووحدته.. حيث نجد جميع الخطوط والمساحات والأضواء والظلال.. التى يتألف منها العمل تتوزع وتتآلف فى نسق جمالى، مع ملاحظة أن هذا النوع من الرسوم يهتم فيه الرسام بالصياغة المتأنية وإعطاء التفاصيل مزيدا من الأهمية، مع العناية بالقيم التشكيلية من إيقاع خط وتوازن للمساحات وتناغم فى التونات.

أما فكرة الرسم - كعمل فنى دون أن يكتمل - فهو يتعلق بالكيفية التى يعالج بها الرسام موضوعه، ولعل أهم الخواص التى يتسم بها هذا النوع من الرسم هى: انعدام صفة الانتهاء.. والأداء السريع باستخدام الخط أو البقع.. والتركيز الشديد فى الرؤية على جوهر الموضوع أو فكرة التصميم الأولية - لقد ساد هذا المفهوم ولا يزال عند من لديهم تصور محدد عن الرسم، على اعتبار أن الرسم يتضمن عنصر الخط فقط - ولذا فإن هاتين الفكرتين تستوفى إحداهما الأخرى، وهناك عديد من الأمثلة لرسامين لم يكملوا أعمالهم - أو هكذا هم يقصدون - كما هى الحال فى التصوير، تحتفظ بقيم فنية عالية تجعلها فى عداد المنتهية، وآخرون أعمالهم فى الرسم متكاملة أو هكذا هم أرادوا لها ذلك.

على ضوء ما تقدم من أنواع الرسم وتعريفاته وأهميته سوف نتخير عدداً من الفنانين التشكيليين الذين يمارسون فن التصوير أو الجرافيك أو النحت.. وإلقاء الضوء على رسومهم وتقنياتها وجمالياتها الفنية أياً كان نوعها واهتمامه بها وبخاصة الرسوم المنتهية التى أضحت لها اهتمام خاص عند بعض الفنانين من حيث سعة الإنتاج وقيمته، كما أنها تعطينا فكرة طيبة عن شخصية الفنان وطريقة تفكيره ومواهبه المتنوعة وتفردها.

**يرفاند دمرجيان (1870 - 1938)**

ولد الأرمنى - المصرى يرفاند دمرجيان فى الأستانة بتركيا عام 1870، وتركها مضطرا بسبب الاضطهاد التركى العثمانى للأرمن عام 1896 بحى مصر، وعاش بها بقية حياته، حيث أنجز عدداً هائلاً من اللوحات فى الرسم والتصوير، وأقام أول معرض له عام 1933.

نحن هنا أمام نموذج لفنان أجنبى، عاش فى مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر، لذا يعتبر، بالنسبة لحركة الفن المصرى الحديث، فنانا ذا أهمية مميزة، فهو من ناحية ينتمى لحركة الاستشراق الدولية ومن ناحية أخرى ينتمى إلى الفن المصرى الأرمنى، مثل غيره من الفنانين الأرمن الذين استوطنوا مصر منذ أواخر القرن الثامن عشر، بعد مجىء *الحملة الفرنسية* ثم *الاحتلال الإنجليزى* لمصر.

خلال فترة مبكرة من استقراره فى مصر بدأ يتكشف نمط الحياة الاجتماعية للناس البسطاء فى البيئة الشعبية وطريقة معيشتهم، وسجل العديد من الاسكتشات والدراسات للوجوه والأوضاع المختلفة للأشخاص، وكذلك الحيوانات الأليفة، فضلا عن دراساته الأولية - التحضيرية - الرائعة للناس البسطاء والمنفذة بالألوان الزيتية والتى تعد فى حد ذاتها قطعا فنية يعتد بقيمتها التصويرية، وكذلك مئات الرسوم الإيضاحية للكتب، وقد استخدم القلم الرصاص فى تنفيذ رسومه المتنوعة والتى اشتملت على

تفاصيل كثيرة بتقنية التهشير، حيث تجد إيماءات وتعبيرات الوجوه الشخصية.

وكذلك رسوم منفذة بالحبر الأسود «السيبيا - البنى - ورسوم أخرى حول مصير الشعب الأرمني الذى مورس ضده كل أشكال التنكيل والتعذيب، زمن السلطان عبد الحميد في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر والعقدين الأولين من القرن العشرين.

كما نفذ عدداً من الرسوم بالألوان المائية، أغلبها لمناظر قاهرية، تتسم بالمهارة والرقة وإحساس عميق بأصالة الأمكنة التاريخية.

انتهت حياة «دمرجيان» بشكل مأساوى فى إحدى مستشفيات باريس متأثرا بآلام سرطان الفم عام 1938.

أنشأ «يرفان» ستوديو صغيرا لتعليم فن الرسم وكان من بين تلاميذه المخلصين «ديران جرابيديان (1882 - 1963) وكان «يرفان» قد أسهم مع غيره من الفنانين الأجانب فى إقامة صالونات سنوية من خلال جماعة (cirle Artistiquex) وهى أول جماعة مصرية أنشئت عام 1891.

بعد وفاة «دمرجيان» انتقلت أملاكه المحدودة إلى (بيت المال) نظراً لأنه كان بلا ورثة، وشملت ألبوما ممتلئا باسكتشات مبكرة من 1906، ورسومات وتصاوير إيضاحية للكتب.

استطاع الجواهرجي الأرمني المصرى «هوفاجيميان» وزوجته «شاكية مخجيان» الحصول على هذه التركة والاحتفاظ بها، ثم تمكنوا من عرضها فى قاعة الهناجر بالأوبرا عام 1997 تكريماً وتذكيرا بالفنان الرائع.

نعم لقد شاهدت أعماله جيداً كما شاهدت أقرانه من الفنانين الأرمن الذين عاشوا فى مصر ورحلوا عنها فى سنوات سابقة وساهم كل منهم برسومه ولوحاته التصويرية فى إثراء حركة الفن المصرى المعاصر، لكن للأسف لم يأخذوا حقهم الكافى من الدراسة والتكريم!.

**راغب عياد (1882 – 1983)**

راغب عياد يعتبر واحداً ضمن مجموعة الريادة الفنية فى التصوير المصرى الحديث، وقد تمثل فى أسلوبه الفنى كلاسيكيات الرسوم المصرية القديمة، وفلسفة تصاميمها وصياغتها على الجدران وأوراق البردى، بغرض تأصيل تجربته الإبداعية على نحو يرد لها أصالتها ويصبغها بهوية مصرية، ذات ملمح متميز.

هو ومن عاصروه من جيله مثل: يوسف كامل، محمد ناجى، محمود سعيد، محمود مختار، محمد حسن، هدايت، حبيب جورج، برعوا فى تقنيات الألوان المائية.

عند «عياد» نجد أنه أعطى للخط كعنصر تشكيل دوراً بارزاً فى تحديد الأشكال وتجسيمها حسب قوامه، سميكاً، رقيقاً، بديلا عن التجسيم والظلال، كما لم يهتم بالإنسان من حيث هو، إنما من حيث كونه شكلاً وعنصراً من عناصر تكوين شامل مكمل للإحساس، بالحركة التى نلمحها فى لوحاته.

يقول الناقد الكبير بدر الدين أبو غازى: «من أجل هذا لا يتوقف عياد طويلاً عند ملامح الناس، لكنه بخط هنا وخط هناك يسجل عجالة - نفسية - للمواطن وملمحا يكشف عن الحركة، والوضعة، والنظرة.. إن له أسلوبه التعبيرى، قد لا يطيل تأمل الناس من داخلهم، لأن همه هو التعبير عنهم فى تجمعاتهم وحركتهم».

إن الأشكال عنده لم تكن محفوظة، بل متنوعة وثرية، ففى كل لوحة تجد البساطة والعفوية فى التعبير والأداء، وطرافة الموضوع المصرى، المأخوذ عن البيئة الشعبية وممارسة الشعائر الدينية فى الكنائس والمساجد، الريف والفلاحين وعملهم بالحقول.

إنه لم يهتم بالتفاصيل الدقيقة لملامح الأشكال الآدمية والحيوانية، ولا ثنايا القماش والظل والنور على الطريقة الغربية، أى أنه لم يهتم بالتجويد ولم يجعل خبراته تعلو على شكل أدائه، المهم عنده هو التعبير بأقل الخطوط وأبسط المساحات اللونية، بقليل من المبالغة التهكمية.

كما أن رسمه من ناحية الأداء لم يختلف كثيراً عن التصوير، فالأداء واحد فى كلا المجالين (الرسم - التصوير) على عكس بعض الفنانين، حيث يبدو أداؤهم فى الرسوم السريعة منفصلاً عن أدائهم فى الأعمال التصويرية.

إن عياد لم يفقد الكثير من القيم التى اكتسبها من رسوماته السريعة فهو يضع عناصره ويجعلها دون أن تفقد حيوية الرسم وخفة الظل والتعبير. وقد أجاد الفنان حقا فى استخدام أدوات التعبير الفنى من أقلام رصاص، فلوماستر، ألوان مائية، حبر أسود، حيث استخدمها استخداماً واعياً، محملاً بطاقات تعبيرية، خاصة عندما يتناول حركة الناس والجموع فى إطار من الملاحظة السريعة النافذة، معتمداً فى كل ذلك على عنصر الخط العفوى السريع البسيط.

ففى لوحاته (المرح الشعبى ورقص الخيل - الخبز وسوق الجمال - العمل فى الحقل - الثيران والمحراث - حديث النساء...) نجد الخط لديه يندفع بسخاء وعاطفية ويفصح عن إيقاعه السريع، الراقص أحياناً، المتوتر فى عنف أو الهادىء فى استرخاء أحياناً أخرى. كما نجد الميل نحو التسطيح والبعد عن الزخرفى، والاقتصاد فى الألوان وتحطيم النسب الطبيعية، واقتراب ملامح الوجوه والحيوانات من التكرار الذى فى الفن المصرى القديم والفن القبطى، وهو الوضع الجانبى للوجوه بعيون مستطيلة منحرفة، مع بقاء الأجسام فى وضع أمامى، إلى تكرارالحركات فى تتابع نمطى، حيث نجد رساماً يعرف سبيله إلى الاختيار والانتقاء من الطبيعة ومن روح الحياة الشعبية بخطوط يصيغ بها رؤاه الإنسانية والجمالية الفريدة.

**محمد ناجى (1888 - 1956)**

يقول ناجى عن الرسوم التحضيرية والكروكيات والدراسات المتأنية: «إن ما أسعى لتحقيقه فى رسومى التى أنفذها هو تفادى الوقوع فى المشكلات الفنية».

أسلوب ناجى - السكندرى - يتسم بالأداء الانطباعى فى استخدام الألوان للتعبير عن موضوعات محلية أو قصصية من التاريخ، وبالاطلاع على إنتاج ناجى الغزير فى الرسم والتصوير بمتحفه فى الهرم أو فى منزله السابق بالإسكندرية، يتكشف لنا حجم اهتمامه بالرسم وإجادته له، رغم عمله بالسلك الدبلوماسى وسفرياته، كذلك بعد تركه لعمله وتفرغه للفن تماماً.

وإنتاجه من الرسوم الغزيرة المنفذة بالفحم والأقلام الملونة والقلم الحبر والريشة والألوان المائية، سوف يتيح لنا فرصة تصنيفها طبقاً لأغراضها الفنية.

منها دراسات وكروكيات لوجوه ومناظر سجلها أثناء سفرياته وزياراته المحددة بالأقصر والبرازيل والحبشة واليونان وقبرص وإيطاليا وفرنسا وسيوة فى مصر.

وأيضا تلك التى نفذها على ترعة المحمودية بالإسكندرية، ورسوم أولية ودراسات حول أفكار للوحات تصويرية، ذات مساحات كبيرة، كلف بتنفيذها لأماكن بعينها فى مصر، وتلك الرسوم استنفذت وقتاً طويلاً من عمر الفنان وتؤكد سعيه وراء مثالية خاصة به تتيح التعرف على ملامح شخصيته الإبداعية ومنهاجه فى إعداد لوحاته وصياغتها بطريقة مثلى.

كانت أولى لوحاته بأقلام الرصاص الملونة عام 1911 وقت أن كان يدرس الرسم بإيطاليا وعند عودته إلى مصر عام 1914 نراه يتحول فى رسومه عن دراسة الجسم الإنسانى إلى تسجيل مظاهر الطبيعة فى البيئة المحلية، المحيطة به بالقرب من ترعة المحمودية، ومناظر الريف بجهة أبى حمص، وتتسم هذه الرسوم بالأداء الخطى السريع وترجمة الأشكال والأشياء المرئية إلى كتل ومساحات من الفاتح إلى الغامق دون الإسراف فى التفاصيل.

كما اكتسبت نماذجه قدراً من المبالغة البسيطة، ترجع إلى سرعة التسجيل فى التقاط الحركة، وتثبيتها فى الذاكرة البصرية.

ومن بين لوحاته التصويرية الكبيرة التى تدرجت عن رسومه التحضيرية فى هذه الفترة المبكرة لوحتان، الأولى بعنوان (المحمل) والثانية (نهضة مصر).

كما تشهد الرسوم السريعة - الكروكيات - والرسوم التحضيرية الملونة للمناظر والوجوه والأشخاص فى وضعات مختلفة والتى سجلها فى الحبشة واليونان وواحة سيوة وغيرها، تشهد على تحكم تام فى تكوين وحدات صورة وإيجاز خطى بليغ، وأسفرت تلك الرسوم المتنوعة المشاهد والتقنيات عن لوحات كبيرة عن مدرسة الإسكندرية وإيزيس، موجودتان بجامعة الإسكندرية وقاعة مجلس الشعب.

هكذا نرى أن هدف الفنان الأول هو التطلع والبحث عن عناصر فنية ومثيرات طبيعية يؤلف منها أعمالاً فنية تزين وتجمل أماكن لها مكانتها العلمية والسياسية والاجتماعية، حتى يطلع عليها جمهور غفير من مرتادى هذه الأمكنة، ليتعرفوا على الفن الجميل وأهدافه النبيلة التى ترقى بالأحاسيس والسلوك الراقى المهذب.

**حسين بيكار (1912 - 2000)**

إن أعمال حسين بيكار فى مجال التصوير قليلة نسبياً، إذا ما وضعنا فى الاعتبار انشغاله بكتابة النقد والزجل والرسم الصحفى، على مدى أكثر من نصف قرن، قدم خلالها «بيكار» إسهامات كثيرة متنوعة فى مجالات الرسوم التوضيحية، بالصحف والمجلات وكتب الأطفال، وفن البورتريه.

إن ولع بيكار بهذه المجلات الفنية وقناعته الشديدة بها لما تمثله من إغراء جماهيرى واسع الانتشار، ودورها المؤثر فيه، وضعته فى موقف المفاضلة بين الاستمرار فى

التدريس بكلية الفنون الجميلة - قسم التصوير، أو التفرغ للعمل الصحفى، فاختار الأخيرة، الصحافة، وقدم لها بريشته مئات الرسوم التوضيحية الجميلة والرقيقة التى تشهد له بالكفاءة والاقتدار، وسعة الرؤية ودرايته بخصائص فن الرسم الصحفى وإشكالياته المهنية.

لقد أتاح له هذا العمل فرصاً عديدة للسفر خارج مصر، استفاد منها جميعاً فى تسجيل العديد من الرسوم التى تتناول مظاهر الحياة اليومية والمناظر الطبيعية، وأبرزها التى سجلها فى الأقصر والمغرب وأثيوبيا.

هذه الرسوم غاية فى الأهمية، لا لأنها مرجعية فحسب، إنما لأنها تشكل رصيداً بصرياً ووجدانياً، والاستعانة ببعضها عند الشروع فى تنفيذ لوحات تصويرية ولأنها تحمل الكثير من القيم الفنية والسمات الجوهرية لفن بيكار، ويمكن اعتبار العديد منها رسوماً فنية مكتملة.

من كثرة ما رسم بيكار من الطبيعة والناس، اختزن فى ذاكرته حصيلة هائلة من مشاهداته وتأملاته وخبرة غير عادية، مكنته من الرسم والتعبير وقتما شاء فى الصحافة أو داخل الاستوديو بمنزله فى الزمالك، وهو الأمر الذى أفسح له المجال لممارسة الرسم الصحفى والرسم التوضيحى، المصاحب للكتب التعليمية والروائية، فضلاً عن التكوينات الخاصة بلوحات التصوير ذات الطابع الإنسانى، الرومانسى حول الحصاد وجن المحاصيل والنوبة والمشاهد الريفية منذ الخمسينيات ونهاية التسعينيات، والأهم من ذلك هو لوحات الوجوه، للنساء المصريات الفاتنات، التى تفرد فيها وحده بعد أستاذه أحمد صبرى، وما كان يعده لها من رسوم إيضاحية بالفرشاة واللون المونو كرومى - أحادى الدرجة - مع إضافة قليل من الأبيض، قبل البدء فى الصورة الإنسانية، ذلك بهدف الحصول على أنسب وضع وأرق لفتة وأفضل تكوين، بل والأدهش هو نوع الثوب المناسب الذى ترتديه الفاتنة الارستقراطية.

كل هذه المحاولات الأولية التى يتخذها الفنان ركيزة لإبداعه تصل به إلى نتيجة مرضية، وقد كان هذا هدفاً جمالياً وأحد متطلبات العقل فى الحصول على الصيغة النهائية التى ترضيه وترضى زبونته الجميلة.

إن مهارة بيكار كرسام بارع فى عمل الكروكيات أفاده كثيراً فى رسومه الإيضاحية التى نفذها بالخط وباقتدار لا يعرف التردد، فضلاً عن ذلك الرشاقة التى تتخلى بها أشكاله الإنسانية والحيوانية، وحركتها وتعبيراتها المتباينة.

إنه يعرف كيف يبدأ وينهى أشكاله من الطبيعة أو من خياله بسرعة فائقة وتمكن. حتى إن رسومه الإيضاحية متعددة والوظائف باتت محفورة فى الذاكرة ويمكن التعرف عليها بسهولة من بين العديد من الرسوم التى يقدمها الفنانون فى معارض خاصة وعامة لشدة ما بها من تميز وتفرد.

**سيف وأدهم وانلى**

**سيف (1906 - 1979)**

**أدهم (1908 - 1959)**

سيف وأدهم وانلى فنانان سكندريا المولد والنشأة، يلقبان فى الوسط الفنى - التشكيلى - بالأخين وانلى وكأنهما توأم، نظراً لتقاربهما فى العمر والموهبة الفنية ورحلة كفاحهما المشتركة وهدفهما الواحد وهو الفن كغاية نبيلة. لم تكن حياتهما بأى حال سهلة ومريحة منذ أدركا فى صباهما وشبابهما أن عشقهما للفن سوف يتطلب الكثير من الجهد والوقت والمال ليتعلماه ويتقناه حتى يصبحا فنانين مميزين.

ولأسباب اجتماعية واقتصادية لم تتح لهما الظروف فى العشرينات والثلاثينات فرصة تعلم الفن فى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة* ولا أوروبا، وبالتالى لم يستكملا دراستهما الأكاديمية للفن، ولم يحصلا على مؤهل عال - يعادل درجة الدكتوراه فى الفن، لذلك اعتمدا على عصاميتهما، وما ملكا من مقومات الموهبة الحقة فى البحث عن روافد الفن والثقافة، بجهد ذاتى كبير، فالتحقا بمرسم «أرتورو بيكى» الإيطالى المقيم فى الإسكندرية والذى كان يقدر موهبتهما حق تقدير، وتعلما على يديه القواعد الأساسية لفن الرسم لفترة محدودة، كما تعلما على يد الفنان «زانييرى».

فيما بعد أخذا على عاتقهما استكمال رحلة الفن وحدهما، لقد استغرقت منهما زمناً طويلاً، نال من صحتهما، لكن روح الفن الأصيل الذى خلفوه لنا مازالت مؤثرة رغم رحيلهم منذ زمن ليس بالقليل، فقد قاربنا على خمسين سنة منذ رحيل أدهم وثلاثين منذ رحيل سيف.

* لم تكن كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية قد أنشئت، حيث أنشئت عام 1957

ماذا تبقى لنا منهما ؟! السيرة والمسيرة والفن الجميل الذى يمثل حلاوة الحياة وبهجتها، ذلك الفن الماثل فى عيوننا ووجداننا روحاً ووعداً بالجمال تحقق.

لذلك يبدو من الصعب لى أن أشاهد أعمالاً «لسيف

وانلى» ولا أجد إلى جوارها أعمال أخيه أدهم، بالمثل حينما أكتب يصبح لزاماً علىَّ أن أذكر الاثنين معاً فى مناسبات معينة، لأن أعمالهما الفنية فى الرسم والتصوير، تبدو كثيراً متشابهة إلى حد الخلط بينهما.

ومع مرور الوقت وتأمل أعمالهما جيداً، يمكن إدراك الفوارق الجمالية بينهما، ومع هذا فهما مكملان ومتكاملان مع بعضهما البعض.

إن نتاجهما الإبداعى الذى أنجزاه، وتبقى لنا فى مجال الرسم والتصوير كثير جداً، وبخاصة الرسم بشقيه (الكروكيات والدراسات) التى سجلوا فيها مشاهداتهم من مبان وموانئ وشطآن وقوارب صيد ونسوة متلفعات بالملاءات اللف، وعروض السيرك والباليه ومصارعة الثيران، والعارى، والمقاهى، والوجوه الشخصية، فضلاً عن الرسوم الصحفية وغيرها من المواضيع التى نفذاها بالقلم الرصاص والفحم والفلوماستر والصبغات الملونة.

لقد أتقنوا فن الرسم السريع وهذا أمر قد يشق على كثير من الفنانين الأكاديميين. يرجع فهمهم للرسم إلى شغفهم بالطبيعة والحياة اليومية السكندرية ورغبتهم العارمة فى التعبير عن تصوراتهم الخاصة.

والرسم يظل دائماً وأبداً رفيق الفنان خلال مشوار حياته، فهو يمثل رصيد خبراته وأشكاله الفنية التى سجلها واختزلها فى ذاكرته البصرية، ليستعين بها وقتما شاء وكيفما شاء، إذ ليس بالضرورة أن يستعين مباشرة بكروكياته فى حال شروعه فى إنجاز لوحة تصويرية، وإن كان هذا وارداً أحياناً كثيرة، إنما فوائده تكمن فى سرعته واختزالاته وتحريفاته وتجريداته، وإيماءاته الخطية والرمزية وطاقة التعبير الفريدة.

هنا يمكن تلمس العلاقة العضوية بين الرسم والتصوير، ليس باعتبارها علاقة نقل أو إفادة مباشرة، إنما علاقة تفهم وإدراك لما تحويه الأشياء المرئية من مضامين وجماليات، سوف تتضح ملامحها لاحقاً فى لوحات منفذة بالزيت أو الجواش أو الأكريلك.

فالرسم بمفهومه الإبداعى لا المدرسى، يصبح قيمة أساسية وجوهرية فى صميم العملية الإبداعية وفى أى مجال من مجالات الإبداع المختلفة، ولا يمكن الإقلال من قدره واعتباره ثانوياً أو مكملاً أبداً، إنه كائن حيوى له نبضه وجماله ولغته.

وإن كنت محظوظاً (أيها المتلقى) واقتنيت رسماً لفنان ما، أو أهداك إياه فى مناسبة ما وبروزته وعلقته على جدران حجرتك، ورحت تلقى عليه نظرة بين آنٍ وآخر، فستدرك كم تحظى بقيمة فنية وروح الفنان معاً، ويصعب عليك التخلى عنه تحت أى ظرف، هذا الرأى ينسحب على كافة المبدعين، خاصة الرسامين الذين اخترتهم كنماذج للكتابة عنهم هنا فى هذه الدراسة، وليس فقط الأخوين المبدعين سيف وأدهم اللذين سجلا بمهارة فائقة مئات الرسومات السريعة ليوثقا بها رؤاهما ومشاهداتهما الحياتية والثقافية التى تنم عن وعى وأصالة نادرة بقيمة اللحظة العابرة، الفارقة بين ما يتمثله الحدث والجمال فى التو واللحظة الآنية.

**عبد الهادى الجزار (1925 – 1966)**

**حامد ندا (1925 – 1990)**

**سمير رافع (1926 – 2003)**

* أردت هنا أن أنوه عن ثلاثة فنانين مهمين للغاية، فى تاريخ الحركة التشكيلية المصرية والعربية المعاصرة، شكلوا معاً ومع غيرهم من معاصريهم (رمسيس يونان، فؤاد كامل، حامد عويس، ماهر رائف، منير كنعان، حامد عبد الله ومارجريت نخلة) شكلوا الأساس المتين لتيار الحداثة الفنية، بالرغم من أن الثلاثة «الجزار – ندا – رافع» لم يتواصلوا ويستمروا معاً بقية مشوارهم الفنى، ذلك لأن عبد الهادى الجزار رحل عن عمر يناهز الأربعين عاماً وسمير رافع هاجر إلى باريس وانقطعت صلته بمصر تماماً وتوفى بباريس 2003 عن عمر يناهز 78 عاماً، وندا أكمل المسيرة وحده وتنوعت صياغاته ورؤاه إلى أن رحل عن عالمنا عام 1990.

ولقد تناول الفنانون الثلاثة فى مرحلة مبكرة (ميثولوجيا الثقافة الشعبية) وكانت أعمال تلك المرحلة، هى التى شكلت ملامح اتجاههم الفنى، وكانت مدخلاً نحو عالم جديد ينبئ بواقعية جديدة (تعبيرية جديدة) إن شئنا أن نسميها، اهتموا فيها بشريحة عريضة من طبقة البسطاء المتواكلين المتشعوذين، القدريين، المغيبين الجاهلين، الذين يعيشون ويتعيشون على آمال كاذبة ووهم بحياة مشرقة آنية، ينبئهم بها قارئ الكف وشواف الطالع والحكايا الخرافية التى تنسجها الجدران للأحفاد، تلك الثقافة (الكوميدرامية – المأساوية) سجلوها برسومهم أولاً قبل أن تعجن وتتشكل بألوانهم الزيتية الكابية، بالفرشاة وسكين المعجون، ليعرضوها معاً على الناس، لكن أى ناس ؟ البسطاء من

الغلابة لإيقاظ وعيهم المخدر، أم شريحة الأثرياء ومجتمع الصالونات، التى تتذوق الفن وتقتنيه ؟

ربما فئة القادرين على الاقتناء، عسى أن تخفق قلوبهم لهؤلاء البشر ويتعطفوا عليهم من فائض المال ورغد الحياة، وربما لأنهم كانوا يدركون قيمة تلك الأعمال الفنية لهؤلاء الشباب الطليعيين.

**– عبد الهادى الجزار**

– إن الدراسة الفنية المنتظمة التى تلقاها «الجزار» قبل وأثناء وبعد تخرجه فى الكلية، ثم التحاقه بالعمل بها كمعلم أكاديمى، فضلاً عن انتمائه لجماعة الفن المعاصر، بقيادة مفكرها حسين أمين وزملائه، ندا، سمير رافع، سعوده، عوامل أخرى عديدة، سجلها أفادته كثيراً فى مراحل إبداعه وتشكيل شخصيته الإبداعية، التى لا تخطئها عين، منذ أنهى دراسته فى أواخر الأربعينيات من القرن الماضى.

فالجزار رسام محترف، حيث لم أجد مثيلاً لرسومه عند «حامد ندا» الذى تتلمذت على يديه وكنت أزوره فى منزله بمصر الجديدة بين الحين وآخر، فرسوم ندا ليست بالغزارة التى لدى الجزار، كذلك سمير رافع.

هذا ليس تقليلاً من قدر هذا أو ذاك، إنما يحدث أحيانا أن فناناً لديه نشاط زائد وطاقة خلاقة، سعة تخيل، غير عادية وحماس منقطع النظير عن غيره من الفنانين، فيلجأ إلى الرسم لأنه الوسيلة، الأيسر له ليرسم ويكتب ويعبر أسرع من إعداد اللوحات الزيتية، التى تستغرق وقتاً فى إعدادها، فضلاً عن الخوض فى صميم الموضوع الذى يتطلب أداءً معيناً وتفاصيل وإشكاليات غير متوقعة قد تعيق استكمال اللوحة فى وقت معقول، لذا يبدأ رسومه من أرضية واقعية، فكل عناصر لوحاته موجودة فى البيئة المحيطة به، ثم يحيل هذه العناصر من شخصيات إنسانية وحيوانية وتيمات شعبية عن طريق تجميعها وصياغتها، باستخدام الريشة والحبر الأسود، أو القلم والصبغات المخففة، مفسحاً المجال للخط وتقنية التشهير فى التعبير عنها وإنهائها. هذه الرسوم تعد على درجة عالية من المهارة، ليس بسبب أدائها وإتقانها فحسب، وإنما لجاذبية هذا الحشد الرائع من العناصر والكتل والخطوط والظلال والأضواء التى تتألف منها موضوعاتها وتكويناتها.

انظر إلى لوحاته عن «ميثولوجيا الحياة الشعبية وفضائياته والسد العالى والصناعة» لقد أمضى الجزار من وقته الكثير فى إعداد الرسوم التى كان يوليها أهمية خاصة لا بوصفها تحضيراً للوحاته، إنما باعتبارها جانباً من مشروعه الإبداعى، وتوضح تلك الرسوم التى أشرنا إليها، حيث استنفدت غرضها باكتمال نضجها، ويتأكد هذا بمطابقتنا للرسوم التى سجلها الفنان أثناء زيارته للسد العالى عام 1963 ولدراساته التخيلية الدقيقة، التى فجرتها لديه الآلات العملاقة والماكينات الضخمة وهيمنة المكان، الذى يضج بالعمل والعمال.. ولوحاته الشهيرة المسماة (السد العالى 1964) سوف نجد تشابهاً كبيراً ليس فى التكوين، لكن فى المفردات والعناصر الواقعية التى استوحاها من طبيعة المكان والمشروع القومى الضخم وإفادته منها فى إنجاز تلك اللوحة التى تعبر عن النهضة الصناعية، إلى جانب الرسوم التمهيدية التى كان يعدها للوحاته التصويرية، والعديد منها ليس أقل من أن يوصف بأنه عمل فنى كامل ومتكامل.

*** حامد ندا**

الرسم عند «ندا» اختلف كثيراً بعد تفرق الجماعة، خاصة فى مرحلته المبكرة من الأربعينيات والخمسينيات، بعد تخرجه فى الكلية بفترة قليلة، حيث كانت تجمع بينهم تلك المغالاة فى التحريف والتشويه والتحرر المدرس وكثافات الخطوط والظلال والتعبير المباشر عن ذلك الواقع الاجتماعى المزرى.

فى مراحل تالية تغيرت المواضيع تدريجياً بتغير الظروف وتغير نظرتهم للوقائع الجديدة وكذلك أدائهم وصياغتهم، إلا أن كل واحد منهم ظل يحتفظ لنفسه بأدائه ورؤاه وحساسيته وشخصيته المتميزة وخطه الفنى، الآخذ فى التبدل والتنامى البطىء المتدرج.

لذا نجد أن المبالغة العفوية المتعنتة فى صياغة الأشكال التمثيلية عند «ندا» بدأت فى التراجع التدريجى الواعى نحو الطبيعى / الواقعى، مع شىء من التصرف الفانتازى المغالى فى منظوره التشريحى، عند صياغة تكويناته التى ينسجها من أحلام اليقظة واللا شعور ومن روافد بدائية وتراثية وأسطورية. حيث اتسمت هذه الفترة والستينيات من بعدها برؤية أكثر تحرراً فى التعبير عن جسم الإنسان مع التركيز على استطالة بعض الأعضاء عن الأخرى، وإدماج العناصر الزخرفية مع الأشكال ذاتها أو خارجها، ضمن السياق الجمالى للصورة، وأخذ الفراغ متنفساً له فى لوحاته، فى مراحل لاحقة نلاحظ تغيراً وتنوعاً فى

التكوينات والألوان وحسابات بناء اللوحة.

أما حين نقترب أكثر من رسومه ونقارن بينها وبين فاعليتها فى أعماله التصويرية، نجد أنه من طراز الفنانين الذين يرسمون من الذاكرة، معتمداً فى ذلك على رصيده من التأملات وخبرته العريضة فى الرسوم الغزيرة التى سجلها دوماً من واقع الحياة الشعبية، خاصة تلك المشاهد الحياتية والمناظر التى كان يحلو له تسجيلها وسط تلاميذه فى خان الخليلى والحسين وأزقة وحوارى قاهرة المعز الفاطمية.

فتلك الرسوم التى كان يرسمها بالقلم الحبر وينهيها فى حينها كانت تكتسب قيمة الأعمال الفنية المنتهية، فأحيانا كان يضيف قليلاً من الصبغات الملونة على بعض الرسوم حتى تكتمل عناصرها التصويرية والبنائية.

فى الواقع إن «ندا» وهو يرسم لم يكن فى نيته الإفادة منها فى عمل تصويرى لاحق، كما كان يفعل أحياناً من قبل، إنما أصبح الرسم عنده حالة نشوانية وغنائية يسقطها مباشرة فوق لوحة القماش (الكانفاز) وكأنه يسجل مشهداً من نسيج خياله ويقول فى هذا الصدد : «إن فكرة أو موضوع اللوحة، تعيش أولاً فى خيالى، حتى أستوعب المساحة استيعاباً فكرياً مصحوباً بعاطفة حسية، وحين أنتهى من تثبيتها ذهنياً أبدأ فى إسقاط هذه العلاقات التشكيلية وأخضع وعيى إلى ذلك الخيال المطلق...»

وبعد الانتهاء من الرسم تماماً يبدأ فى إضافة قليل من الألوان الزيتية المخففة بدرجاتها المتنوعة المتناغمة، ليحصل على عمل فنى مكتمل، ولو أمعنت النظر فى العديد من لوحاته فى هذا الاتجاه خلال الخمسة عشر عاماً الأخيرة، منذ أواخر السبعينيات وحتى نهاية التسعينيات، سوف تدرك التأثيرات الخطية بالقلم الرصاص على القماش رغم وجود الألوان.

وهو بهذا النزوع الفنى والتقنى أراد أن يسرد العديد من التفاصيل الصغيرة جداً التى تتداعى صورها، صورة وراء أخرى، ليكتمل المشهد السردى للحلم بصوره الشعرية المثيرة للدهشة.

أخلص من وراء ذلك إلى أن الرسم يمثل أهمية كبيرة بالنسبة إلى كل فنان فى مراحل حياته الفنية، لكن فى مرحلة متقدمة من الإبداع يصبح عنصراً مهماً فى العملية الإبداعية، إذ لا فرق بين القلم الرصاص والفرشاة، الحبر وأنبوبة الزيت أو الجواش، الورق والكانفاز ... الرسم والتصوير، المهم الرؤية الخلاقة وبلاغة التعبير وأصالة النبش والبحث والكشف عن الجديد شكلاً ومحتوى، هكذا فعل «حامد ندا» الذى عرفته عن قرب، وأدركت كيف يصوغ فلسفته للحياة بخطوط رقيقة واثقة تحمل فى طياتها عنفوان الجمال الأنثوى وشاعرية الحلم وعفوية اللحظة وتحولات الرمز ونشوء الأسطورة.

**سمير رافع**

فى الواقع لم أشاهد ولم ألتق هذا الفنان قط، فقط كنت أسمع أو أقرأ عنه فى كتابات النقاد المصريين، باعتباره واحداً من جماعة الفن المعاصر، التى اقترنت بمفكرها ومؤسسها «حسين أمين» وندا والجزار وإبراهيم مسعودة ورافع.

وربما قد أتيح لى مشاهدة قدر ضئيل من لوحاته فى قاعات العرض الخاصة، كان أبرزها قاعة «رجب» التى تطل على النيل، قبالة متحف محمود خليل وحرمه والتى كانت تديرها السيدة «أورسولا شيرنتج» الألمانية، وقد تركت اللوحات لدى انطباعاً جيداً حول قيمة ذلك المصور – الغائب – وكان ذلك العرض فى منتصف الثمانينات.

بعد سنوات طالت، أقيم معرض استعادى لأعماله ا[illegible]ـة التى أنجزها طيلة غربته فى باريس، تحت عنوان (الغربة – الرحيل – ٥٠ عاماً .. إبداعات لم تعرض من قبل) فى صالات العرض بمجمع الفنون وقصر الفنون أدركت ساعتها، بعد مشاهدة الأعمال وتأملها أننى أقف أمام فنان قدير، سافر بعيداً عن الوطن، ليغترب ويرسم ويبدع وكأن الفن ملاذه الآمن المستقر، ومن دونه تصبح الحياة صعبة للغاية وبلا معنى.

لم يختلف «سمير رافع» كثيراً عما كان ينجزه من قبل، رغم المحيط الثقافى الجديد الذى تفاعل معه بصدق، ومع ذلك ظل حنينه لماضى الوطن عزيزاً عليه، وظل البسطاء من المساكين والرازحين تحت خط الفقر يلازمونه فى أحلامه، ووحشة الغربة وشراسة الحياة المادية المعاصرة فى الغرب تشتد عليه وتنهش من روحه وجسده.

كل ذلك متمثل فى رموزه الكاشفة عن معانيها الدالة فى مواضيع مثل الرجل والكلب، القطة، المرأة والعقرب، المرأة والذئب، السجين والذئاب.. إلخ.. كما وأن الحنين للماضى لم يفارق ذاكرته، وأن الحاضر أشد ضراوة وألماً، وبعد أن كان يبدى تعاطفاً مع الطبقة الكادحة المعوزة،

أصبح هو نفسه يعاني ويشكو ويصرخ من العزلة والوحدة واللامبالاة وبرودة الحياة التى تفتقر إلى الإحساس والمشاعر الدافئة، إنه ثمن الغربة والاغتراب داخل الوطن وخارجه يدفعه الفنان ضريبة غالية.

كل رسومه ولوحاته المنفذة بالحبر والقلم الرصاص والألوان الزيتية وغيرها على أسطح من الورق والقماش والأبلاكاش أو الكارتون، يشكل فيها الخط عنصراً حيوياً وأساسياً فى صياغة رؤاه الفاجعة باعتباره الأكثر مساساً بقوة التعبير حول معانى الوحشة والغدر والخطيئة والوحدة والانتظار والتوسل والحسية الجنسية.

والخط عنده يتنوع فى سمكه بين التمهل والرقة والاندفاع والغلظة، إنه يعرف مساراته عبر عناصر أشكاله ورموزه وظلاله وأضوائه وأزمنته المتبدلة المتصدعة.

أحياناً كان «رافع» لا يكتفى بصورة واحدة من موضوعاته العديدة التى كان يسجلها من بنات أفكاره، بل كان ينسخها نسخاً ويجرى عليها بعض التعديلات الطفيفة والألوان القليلة ليحصل على موضوع واحد ونتيجة مختلفة إلى حد ما. هذا النوع من التكرار والاجترار الاسترجاعى لنفس الموضوع - الحالة - له ما يفسره ويبرره من الناحيتين : النفسانية والتشكيلية. المهم هو النتيجة النهائية التى يحصل عليها من تكرار المحاولة وتنوع التقنية وتماثل الأشكال وعلينا نحن - المتلقين - اكتشاف الفوارق الجوهرية بينهما وربما المفاضلة إن اضطررنا لذلك، ومع هذا فالفنان يعرف تماماً كيف يسترشد بالرسم والسرد والخطى لاكتشاف لوعته وألمه وحبه للحياة.

**حسن سليمان (1928)**

تخرج حسن سليمان فى الفنون الجميلة، قسم التصويرعام 1951م، وهو مصور ورسام على قدر كبير من الأهمية، فى حركة الفن المصرى المعاصر، وله كتب حول قضايا الفن وقراءات تحليلية ونقدية فى جريدة المساء ورسوم إيضاحية فى مجلة «المجلة» التى كان يرأس تحريرها الكاتب الكبير « يحيى حقى» كما عمل بوزارة الثقافة، عدة سنوات، تفرغ بعدها للإبداع تماما، ولم يعد يلتقى أحدا، إلا من المقربين له فى مرسمه بشارع شامبليون بوسط القاهرة، واحتجب عن الظهور وسط الفنانين التشكيليين، ولم يعد يبالى بالعرض فى قاعات الحكومة التابعة لوزارة الثقافة، ورغم مواقفه الشخصية وابتعاده الاختيارى وإيثاره العزلة وحيدا فى مرسمه، متفرغاً للإبداع، وإن تصادف والتقاه أحد من أصدقائه النادرين أو ممن يعرفهم ، يشكوه وحدته وعزلته وعدم اكتراث الأصدقاء بالسؤال عنه، ومع هذا يفاجئنا بين فترة وأخرى بمعرض فى التصوير حول (البورتريه والبحر والطبيعة الصامتة والعادى ..) وآخر فى الرسم حول الطبيعة الصامتة والموديل التى يستعين بها فى مواضيع وتكوينات مختلفة، فى الفترة التى التقيت فيها الفنان (حسن سليمان) فى أوائل السبعينيات، بمرسمه وسط العاصمة وترددى عليه على مدى سنوات قليلة، أتاح لى فرصة التعرف عن قرب على شخصية الفنان وتوجهاته السياسية والفنية والثقافية، وأحب الموضوعات الفنية إليه، وكذا مرسمه المكدس باللوحات والرسومات التى تعد بالمئات والتحف الأثرية النادرة والكتب والأوانى الفخارية ونباتات الصبار المعدة للرسم والموديل التى تتردد عليه بانتظام ليرسمها إلخ.. إذن معرفة الفنان عن قرب تجعلنى أدرك سر اهتمامه بالرسم وولعه به إلى درجة الإجادة والأستاذية، وأنا هنا لا أنكر فضله على فى توجيهى إلى قيمة الاسكتش الذى أتقنته فى يوم من الأيام وعلاقته بالرسم ليست عادية، إنما اعتيادية، علاوة على أنه وسيلة للتفكير ، فهو أيضا يشكل العصب الأساسى لمشروعات لوحاته الزيتية والوسيلة المثلى التى ينجز بها أعماله الفنية من تكوينات الطبيعة الصامتة والموديل.

وهو من دون الرسم كمثل المريض الذى يتوقف عن تناول الدواء للاستشفاء، لذلك يصبح الرسم موازياً للقراءة فى أهميتها وللسفر فى متعته الكبرى وفوائده الجمة.

وهو عندما يمسك بالريشة ويغمسها فى زجاجة الحبر الصينى الأسود، ويخط بها فوق الورقة البيضاء أشكالا من بنات أفكاره، لإنسان يرتحل بعيدا وسط فضاء ممتد من دون حياة، يمنحنا إحساسا بأنه رجل وحيد، تائه فى عتمة ظلمة كئيبة، وعندما يرسم تكوينات الطبيعة الصامتة، فهو يكسر وحدة ضارية ألمت به، ولأن إحساسه تجاه الحياة وافرة يرسم طبيعة صامتة، يرسم صورة والكلام للفنان «بتركيز قوى وحدة مكبوته ، فما رسمته يعبر عن واقع وحسن أعيشه، إذا لماذا نطلق عليها طبيعة صامتة؟ وبما أن هناك برزخا بين كل ماهو مرئى وبين ما هو لا مرئى، فعلينا ألا نناقش ماهية الشيء المرسوم وكل ما يدور حول مشاكل الصنعة ، وألا نسأل لماذا رسم الفنان هذاالشيء به ولماذا رسمه هكذا؟ فهدف الفنان بوسيلة أو بأخرى هو أن

يجعل الآخرين يحسون بما دفعه ليرسم هكذا. إن ما يدور حول الفنان، بما فيه الأشياء الموضوعة أمامه هو الذى يملى عليه الكيفية التى تتكامل بها مفردات صنعته من مشاعره.

قد نسمتع إلى نصيحة الفنان المعلم ونسلم بما قاله لنا، لكن بماذا نفسر العدد الكبير من لوحات الطبيعة الصامتة حوالى (45) التى رسمها بالفحم الأسود والأبيض (الكونتية) إلى جانب مجموعة أخرى عرضها بقاعة الهناجر عام ٢٠٠٦ وكلها تدور حول صورة واحدة لأشكال الطبيعة الصامتة تتكرر على نسق واحد من الروية الجمالية للموضوع يتبدل فيه إيقاع الظل والنور فقط، ورغم هذا التنوع والتكرار والتماثل المشكلى لموضوع واحد والأداء الحرفى العالى الصنعة، لكنا شعرنا بملل ولم نحس بما يعيشه الفنان من وحدة قاسية، لكنه فى النهاية جعلنا نسأل، لماذا أو كيف، بل ونصدق الحالة النفسانية المفعمة بالحياة وبقيمة الرسوم المتنوعة فى تقنيتها وضعتها وقوة أدائها وجمال أشكالها.

**جورج البهجورى (1932)**

تخرج جورج البهجورى فى كلية الفنون قسم التصويرعام 1955، وعمل رساماً كاريكاتورياً فى مجلة صباح الخير وروز اليوسف، منذ تخرجه حتى عام 1975، سافر بعدها إلى باريس، وأقام هناك وحصل على الجنسية الفرنسية وبعد سنوات من الحنين، عاد إلى الوطن مصر، ليمضى فيها فصل الشتاء بين الأصدقاء ثم يعاود السفر بعدها إلى بلده الثانى فرنسا، ليمضى بقية فصول العام. وهكذا يقتسم عيشه وحياته ورزقه، المهم عندما كان يقيم البهجورى معرضاً فى الرسم والتصوير الزيتى فى قاعات العرض الحكومية، بالقاهرة، فإن غالبية جمهوره من محبى الفن التشكيلى، ولم يزل ينظر إليه على أنه رسام صحفى أكثر منه فنان تشكيلى، وتلك نظرة غيرمنصفة لجورج ولغيره من الرسامين أمثاله ممن يعملون فى الصحف الشهيرة.

**جورج الرسام المتألق:**

من يلتقى البهجورى فى شوارع أو مقاهى القاهرة مصادفة أو فى احتفالية فنية فى أى دولة عربية شقيقة فسيجده يحمل كراسة الرسم وأقلام الفلوماستر ويرسم وجوها كاركاتورية لأصدقائه ومحبيه الذين يلتقيهم هنا وهناك، ويحتفظ بها أو يقدمها هدية موقعا عليها بإمضائه.

وفى مناسبات أخرى نجد الفنان يتفرغ تماماً لعمل كروكيات من قلب المدن والعواصم التى تشتهر بمعالم أثرية وسياحية بارزة، وعندما يرسم ليس بغرض الإفادة منها فى عمل لوحات أخرى، إنما يرسم لعشقه للرسم وما يستحق التسجيل، وإن لم يسجل مشاهداته وانطباعاته التى خطرت على باله فى التو واللحظة بالقلم ويكتفى بالتأمل والمعايشة والاختزان فى الذاكرة البصرية والوجدانية.

ومن يطلع على كراسته العديدة التى يحتفظ فيها بمئات الرسوم من دراسات تفصيلية وكروكيات ودراسات تحضيرية، التى نفذها بقلم الحبر الأسود أو الفلوماستر، منها ما يعتمد فيهاعلى (الخط) فقط، ومنها على (الخط والظل) وأخرى ذات مسحة كاريكاتورية يدرك على الفور أنه أمام فنان موهوب، يملك من طاقة التعبير بالرسم حداً لا يعرف له فاصل، فهو مولع بالرسم بشكل محموم، لا يعرف متى يبدأ أومتى يتوقف لقد اعتاد الرسم، كتنفسه للهواء وتدرب كثيرا على التهام أو امتصاص المرئيات بعين رأسه وتخزينها فى الذاكرة، ومن ثم فهو عندما يرسم صورة لموضوع ما، شخصى أو مكان ، لا يرسم ما رآه أو يراه، إنما (اللحظة) النادرة التى تجمع بين ما يراه وما يود أن يراه بين الحاضرأمام عينه والغائب فى الذاكرة، إنه لا يرسم الفتاة الجميلة التى يراها، وإنما شعوره نحوها.

إنه لم يرسم سوق المكعبات الصغيرة فى الحى الثانى بباريس، إنما رسم فرحته بهذه الآحاد التى مرت فى صحبة أصدقاء أحبهم، إنه لم يرسم المقاهى الشعبية فى حوارى القاهرة التى تعج بأصحاب المزاج ، إنما رسم حنينه بدفء المكان وذكرياته التى لا تنسى.

إنه يتناول كل ما يرسمه أو يسجله بالخط فى رحلته الطويلة اللاهثة التى تبدأ من نقطة وتنتهى بها كما فى الأرابيسك الإسلامى حيث يشكل الخط البطىء الناعم، أو الخاطف السريع، أو الدقيق الرفيع، أو الخشن السميك، الهادئ والمنفعل أو الدينامى الواثق، الذى يدور ويلتف وينحرف ويرتفع ويهبط وينثنى ويتداخل دون توقف فى حرية وعضوية ليشكل فى نهاية رحلته تلك الأشكال التى تحمل طابع المرح والطرافة والتعبير الدرامى.

ولأن «جورج» رسام كاريكاتير بطبعه الفكاهى الساخر، فمن الطبيعى أن تنعكس تلك الروح المرحة على عناصر أشكاله، التى يسجلها وليس هذا بعيب، لهذا نجد ميله إلى الابتعاد عن المظهر الحقيقى للأشياء واللجوء إلى التحريف

والمبالغة فى النسب التشريحية والأبعاد المنظورية وهو ما يجعل لرسومه ملمحا ومذاقا خاصا لا يخلو أبدا من مشاعر إنسانية رقيقة وتعبير درامى حزين، وفهم عميق للحياة التى أراد الفنان أن يصل إليها وأن يشاركنا وإياها بصريا وذهنيا لعلنا ندرك شيئا خفيا من لذة المعاناة التى تجيء وتروح ثم تقف بنا على مشارف الجمال الإبداعى ولا نملك من أمرنا إلا أن نبدى تعاطفا قويا مع تلك الرسوم الفصيحة.

**سعيد العدوى (1938- 1973)**

يقول العدوى: «أريد أن أذكر أن الرسم فن مستقل بذاته ، يحمل كل إمكانات العمل الفنى.. وليس مسودة لعمل آخر..»

إن قناعة «سعيد العدوى» الأكيدة بمعطيات الرسم اللامحدودة، جعلت منه رساما موهوباً وحالة نادرة متميزة بين الفنانين التشكيليين، رغم أنه معروف كحفار فى المقام الأول، بحكم دراسته لفن الحفر أو الجرافيك أو التصميمات المطبوعة كما يحلو لكل قسم من أقسام فنون جميلة تسميته، بالإضافة لفن التصوير الذى اهتم به وأنجز فيه عددا محدودا من الأعمال الجيدة، لكن اهتمامه الخاص بالرسم على حساب الحفر، يرجع إلى أن تكنيك الحفر يتطلب عادة إعداد الخامات ومعالجتها بعدة مواد وأحماض، ثم تنفيذ الطبع على مراحل، الأمر الذى يستغرق فترة زمنية من الوقت فضلا عن عدم إمكان تطويعه بسهولة، لإمكان الحذف والاضافة.

نظرا لذلك ولطبيعة العدوى العاطفية فضل أن يتمكن من نقل شحنته الحية، وهى مازالت نضرة إلى سطح الورقة مباشرة ليحقق رؤيته الفنية فى جلسة واحدة متصلة، لذا نجد أن أعماله المصممة للحفر والمنفذة بالحبرالصينى أو القلم الجاف، أكثر بكثير من المحقق فعلا بالطباعة أو بوسائط التصوير، وعند تأمل مفردات العدوى من خلال التفاصيل التى حفلت بها رسومه، نجد أننا أمام مشاهد فانتازية ودرامية، يقول عنها بيكار «أشكال متشحة بغموض طلسمى مثير، من عالم آخر، عالم ما بين الواقع والخيال لم تطأه قدماك من قبل، تحوطك فيه كائنات ذات تحريفات عنيفة تشبه الأميبا، كل ما فيها أطراف مخيفة تتقلص وتتفاقم، تتجمع وتنتشر ، فهى وليدة انفعال باطنى حاد، حتى البشر مشوهون بلا عيون ولا ملامح تشعر أنك أمام فنان يحلم، وفى حلمه يغنى دهشاً بلا انضباط وبلا منطق ، فقط تبدو الدقة فى ترابط تلك الأشكال الغريبة وتآلقها فى الوحدة الشكلية للعمل الفنى».

إن اللوحة عنده تبدأ من تصور عام تمليه عليه طبيعة الموضوع، والموضوع عنده كما يقول العدوى :«مجرد مثير جمالى أو مبرر للرسم، أحدد من خلاله العناصر التى سوف أتعامل معها لشغل مساحة السطح مثل موضوع المقابر ، المولد، المسجد، المسرح، السيرك الشعبى، فأنا أذهب إلى هذه الأماكن ، وبالتالى هى تفرض على الأدوات والعناصر التى سأتعامل بها معها» إنه هنا يرسم ما يعرفه وليس ما يراه تماماً- كالطفل أو الفطريين مع الفارق طبعا، لأن لديه إدراكا ومفهوما واعيا للغة الإبداع، ومن هنا نفهم أنه لا يسجل ولا يحاكى أنموذجا بعينه من الواقع المرئى.

إنه يرتجل من مخزونه البصرى واللاواعى وخبرته الأدائية.

فالمشهد السردى عنده يبدأ فى نسجه من نقطة لتصبح خطا وخطوطا تنتهى بإحكام إلى شكل وأشكال ورموز وكتابات هنا وهناك طبعا لأهميتها وعلاقتها وإيقاعاتها ودلالتها النفسية والفكرية والموضوعية ومن ثم تتخذ العناصر مواقعها على الورقة البيضاء دون تقيد بأولويات الشكل والحجم والأبعاد والمستويات المنظورية، فهى ترى بالعين كصورة مجمعة مرة واحدة ثم تنتقل إلى باقى عناصرالأشكال من الأسود والأبيض، بتقنياته المتباينة من الفاتح إلى الغامق أو العكس لنعرف أكثر عن ذلك السرد الكاليجرافى- الصورى، المثير للدهشة الذى يتجلى بروح المرح والسخرية والشجن والطرافة، فهل هناك عالم أكثر عمقا وأصالة من الذى قدمه العدوى خلال حياته القصيرة، يجعلنا نتصور أن هناك عالماً آخر بنفس القدر من العذوبة الإنسانية؟

نعم لدينا عوالم مختلفة لفنانين أعطوا الرسم جل تفكيرهم وحسهم وهواجسهم بصيغ تتنوع فيهاالرؤى والأدوات والقيم التعبيرية بشكل غير عادى، مما يجعلنا نمعن النظر من حولنا فى الخارج وفى أعماق نفوسنا أو أحلامنا وأحداثنا الماضية والحضارة ، ونسأل أنفسنا هل يوجد كل هذا الطرح الفنى والجمالى فى حياتنا؟

وكيف أمكن لكل فنان أن يخطط ويعبر من خلال تقنيات الرسم وأدواته البسيطة المعهودة عن كل هذا الزخم من المفردات وهذا الألق النورانى وتلك الظلال المتدرجة

المتشحة بالسواد التى تتشكل منها حقائق الحياة اليومية والتاريخ وطرافة الخيال.. هكذا فعل العدوى الذى شغل مكانة رقيقة ومتميزة جدا بين الرسامين المصريين المعاصرين

**محمد حجى (1940)**

رسامنا الموهوب «محمد حجى» الذى تخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم التصوير (1963) وعمل رساماً صحفيا بمجلة روز اليوسف وساهم بالعديد من رسومه الإيضاحية فى مجلات أخرى عربية ومصرية، سوف نعرض نماذج من رسومه التى نفذها للصحافة وغيرها التى انجزها كتعبير خالص ومستقل لنفهس، وهى رسوم على جانب كبير من الأهمية من حيث تجسيدها للوقائع الحياتية والثقافية والسياسية، والمشاعرالذاتية. ومهارته العالية فى استخدام أدوات الرسم المعتادة والتعبير بها فى سلاسة وتمكن.

بالنسبة للرسوم الصحفية التى قدمها للصحافة لتكون مصاحبة لقصة قصيرة أو رواية أو قضية اجتماعية أو سياسية، ترتفع بقيمها التشكيلية إلى مستوى الإبداع الحقيقى. حقا إن هناك التزاما أدبياً وفنيا تمليه طبيعة المهنة ووظيفة هذا الفن الجماهيرى التى تفرض على الفنان حدودا بعدم تجاوزها، وفى ظل هذا الالتزام الأخلاقى والمهنى رسم وعبر عن روح النص دون خوضه فى تفاصيل ليس لها داع.

يقول حجى «علاقتى بالنص الصحفى علاقة قوية تقوم على رؤيتى الخاصة له وعدم تبعيتى المباشرة له ، وإن كنت أميل إلى استخدام مفردات شخصية خاصة بى للتعبير عن النص، أنا أرسم انطباعى الخاص عن الموضوع..»

ومن بين الرسوم المستقلة التى نفذها أثناء عمله فى ليبيا وصدرت فى مطبوعة من القطع الصغير بعنوان ( شمال يمين) وهى غاية فى الأهمية لأنها تعكس موقف الفنان من قضايا سياسية واجتماعية تتعلق بنظم الحكم العسكرى والحرية وحقوق الإنسان البسيط المهددة. إن سفره والعمل بعيدا عن المؤسسة الصحفية وعودته إلى مصر واستقراره بها منحه فرصة كبيرة ليرسم لنفسه بحرية، كل ما يجول بفكره ويختلج فى صدره من مشاعر وانفعالات يستحضر فيها رموزه الموضعية المختصة بالعالم المرئى والطاقة الروحية الموجهة نحو التأمل للذات والعالم الخارجى اللامرئى يؤلف منها بخياله وتقنياته وأسلوبه صورته الفنية ونموذجه الخاص، التى تعتمد على قواعد التصميم من حسابات توافقية بين الهندسى والرياضى والإيقاعى من مساحات ونسب وأبعاد وبين عناصرأشكاله الرمزية ذات المحتوى التعبيرى.

رسوم حجى عموما التى نفذها بالريشة والحبرعلى الورق الأبيض أو بالخط الأبيض على الورق الأسود أو باستخدام الكشط بموسى على الورق الكوشيه السميك بعد فرش وتثبيت الحبر الأسود عليه أو بالأقلام الجاف الملونة، تعكس ولعا باستخدام أدوات وتقنيات متنوعة للتعبير عن مواضيع ذات خصوصية ، يلعب فيها الضوء كعنصر تشكيل وبناء دوراً بارزا فى تجسيد الأشكال وإضفاء مسحة سحرية عليها وكأن وراء ذلك العالم المدرك- المحسوس- قوى مكتنفة بالأسرار ولا تدرك إلا خياليا وتأمليا لإدراك قيمتها الجمالية والفكرية.

**أحمد مرسى (1931)**

أحمد مرسى ولد ونشأ فى مدينة الإسكندرية وعاش بها سنوات الصبا والشباب، ثم انتقل إلى القاهرة ليستكمل حياته العملية كشاعر وكاتب ورسام ويعايش حراكها الثقافى والفنى والسياسى.. الذى ميز العهد الناصرى فى الستينيات. وفى السبعينيات سافر إلى الولايات المتحدة كصحفى ليغطى أحداث الأمم المتحدة لوكالات الأنباء المصرية والعربية ومنذ تلك الفترة من عام 1974 وهو يعيش فى نيويورك المدينة المتعددة الثقافات والعرقيات حيث يشارك فى أوساط الفنانين والمثقفين العرب الذين اغتربوا واستقروا بها هناك. وهناك فى الغرب الأطلسى من الخارطة الأفريقية لم يزل يكتب ويرسم ويراسل.. وهذا يعنى أن ثمة علاقة ما بين المهن التى يمارسها» مرسى، فى الكتابة والترحال والرسم تمثل توليفة فى خط إبداع الفنان وفلسفته التشكيلية لذلك نجد إنتاجه الفنى يتنوع ويتواصل بنفس القدر من الأهمية فى مجالات النقد والشعر والنحت والرسم والجرافيك والتصوير.. ولو أن لوحات التصور بمساحاتها الجدارية ومواضعها وتكويناتها وأكوانها وميافيزبقيتها تبدو ملفتة للنظر ومحل انتباه شديد. يوازيها فى نفس القدر والأهمية الفنية، الرسم والجرافيك رغم صغر المساحة نسبيا بالقياس واشتمالها على عناصر فنية وأشكال تمثيلية أقل. فى جميع أعماله الفنية يعرض علينا الفنان وجهة نظر خاصة جدا يشركنا فيها بطروحاته الفكرية ومعطياتها الجمالية ودلالاتها الرمزية. ويترك لنا

إدراكها وتفهمها بصريا وجماليا والبحث فى مضامينها التعبيرية الإنسانية لعلنا نصل باجتهادنا إلى تفسير لحقيقة أخيلته الرمزية من عشاقه العراة والساعات والجياد والأهرامات والعازفين والشطآن والفضاء المفتوح والطيور والأسماك والنور والعيون المحترقة أعلى الرؤوس التى توحى بأنها كائنات بلا عقل.. مجال المشهد مفتوح وقابل للتفسير والتأويل فهو لا يسلط الضوء عليه صراحة ولا يصرخ ولا يزايد على مواقف سياسية. إنما يدعنا نتأمل عن كثب كونه الصامت وعزلته الروحية القلقة وزمنا مضى يرتد فيه بشواهد تاريخية تقبع على شطآن البحر أو فى قلب الصحراء.. يعكس من خلالها تصورات شعرية عميقة المعنى تتسم بالطرافة والسخرية والمأساوية.

أما عندما نتطلع إلى رسومه وجرافيكياته من الأسود والأبيض المنفذة على الورق رغم خلوها من اللون وتقنياته التعبيرية المتنوعة. وشغلها حيز فراغى محدود، مع هذا تعبر عن قصد ووعى لحال زماننا المعاصر الذى تداعت فيه القيم ولم تعد النفس تهدأ فيه بالراحة والطمأنينة ذلك كله بخطوط رقيقة واثقة وتقنية سلسلة محسوسة وتعبيرات موجزة غير مضللة ومشوشة للعين سواء كان الوسيط المستخدم قلم رصاص أو حبر أسود أو فحم مع مراعاة قيم الظل والنور والتصميم المدروس بعناية.

**أحمد فؤاد سليم (1936)**

ينطبع اسم الفنان «سليم» فى ذاكرتى كمصور، منذ أن تعرفت عليه وعلى أعماله الفنية فى السبعينيات من القرن الماضى، رغم انتمائه إلى جيل الستينيات ، وأيضا على نشاطه وفاعلياته الثقافية والفنية فى مجال العمل العام وكتاباته النقدية ودوره فى كشف ودفع المواهب الشابة، نحو الأمام باستمرار وتفانيه الشديد فى عمله. كانت دهشتى كبيرة عندما شاهدت له رسوما عديدة فى معرض مشترك مع صديقيه (الرزاز ونوار) بمجمع الفنون الذى يديره منذ السبعينيات وحتى عام 2005، قبل أن ينتقل للإشراف على متحف الفن الحديث، كان عنوان المعرض (الموسيقى) قدم فيه كل فنان رؤيته الخاصة بوسائطه وتقنيته وأسلوبه المعتاد.

أما سليم فقدم عزفاً منفرداً على وتريات الخط، دون أن يفقد وظيفته الخاصة فى التعبير من حيث الاحتفاظ بالنغمات التوافقية للمشاعر وحسن الإيقاع والحركة وأن يكنى عنها فى الوقت نفسه بما تحمله من ظلال وإيحاءات وأن يستعير من الموسيقى شقيقة الفن- التأثير الموسيقى العارض للمبدع، ليصبح صوت الموسيقى وسماع الموسيقى وعشقها حافزاً للخلق الإبداعى ولبناء عالم بصرى متخيل متناسق متوازن، ذلك لأن ثمة أسبابا عميقة تكمن فى الطبيعة السيكولوجية للحياة ذاتها، تتمثل فى خفقة القلب وفى عملية التنفس ذاتها، تفسر قابلية الخيال الإنسانى والأذن البشرية للتأثر بالإيقاع والنظم والهارمونى، خذا التأثيرات صريحة وواضحة فى الموسيقى، وهى فى الفن (لوحات التصوير) تكون الجو الشعرى والفانتازى الخاص الذى يلتقى فيه المصور بالمتلقى.

فاللوحة التصويرية التى يبدعها «سليم» بتجريداتها الغنائية، حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من روى التجربة، معبرا عنها بكل الحيل الموسيقية التى فى قدرة المصور والتى تهبط عليه كالإلهام، إذ يمكننا سماع الموسيقى الجارفة الصاعدة أو المنسابة فى رقة لآلات الكمان والبيانو والتشيلو والكلارنييت والإيقاع وفى لوحات مثل البحر والعصفور، صوت من طبقة السوبرانو، حروف عربية..

إن الحركة الأساسية للإيقاع اللونى والشكلى والطابع الكلى للخيال الشعرى، هم الذين يؤلفون الأثر وأفراح الجمالى الذى يشتمل على أحاسيس إنسانية من آلام وأفراح وتأملات روحانية تزخر بها تجربة سليم الإبداعية.

أما فى حال الرسوم المنفذة بتقنية الأسود على الأبيض على الورق التى وصفتها بأنها عزف على وتريات الخط فهى مدينة بقدر كبير إلى الموسيقى، التى طالما أحبها وتمنى أن يكون موسيقيا ذات يوم، لكن أنغامها وسحرها ظلا يلاحقانه من خلال معزوفات زوجته ( مارسيل متى) على البيانو وغناء السوبرانو ( أميرة سليم) ابنته الوحيدة على مسارح الدولة.

فالرغبة الملحة فى أعماق النفس الإنسانية فى التعبير، تصبح خفقة نبضة أو كلمات تتردد همهماتها فى خيال الفنان فتتحول تدريجيا مع الإيقاع الخطى والظلال الكثيفة المصاحبة لها وما يتصف به الإيقاع من سلاسة ورخامة وإمتاع إلى تلك الصور الموسيقية التى لا يمكن إغفال مضمونها النفسانى والجمالى وما تحمله من طاقة وصدق لقد شاء للفنان أن يحتفل بالحياة وروعة اللحظة وصفائها وما يعتلج فى نفسه من أحاسيس وأفكار ومثيرات بصرية.

ونحن بدورنا نكاد نتحرك فى الواقع مع الخطوط المرسومة فى الصور، فالإيقاع المكسور من منظور اللوحة والنسب الضائعة للأشكال، يكسر فيض إدراكنا الحسى وتدفق شعورنا، كما يربك استجابتنا الوجدانية وردود أفعالنا التى لا تتبين لنا تماماً، ومع هذا لانستطيع أن نخفى سرورنا وبهجتنا بما نشاهده من تنوع لحنى فى الرسوم التى قدمها لنا.

**محمود بقشيش (1938- 2001)**

الفنان والناقد التشكيلى محمود بقشيش دفعة 1962 قسم التصوير بالفنون الجميلة يقول عن منهجه فى الرسم: «لا أدخل إلى اللوحة بخطة مسبقة، بل أدخلها بريئا كطفل، وأنتظر من سطح اللوحة الأبيض النظيف أحياناً والعشوائى أحيانا أخرى، أن يلهمنى بموجوداتى الفنية التى لا تلبث أن تتسلل من الذاكرة مسكونة بالحبر والكثبان الرملية والأطلال والعمائر وأحزان الحرب (1967) والتخلف...»

لقد حدد لنا الفنان فى عباراته القصيرة منهجه الإبداعى ونوع الموضوعات التى تأثر بها وتناولها فى مناسبات وأحداث ومواقف معينه وهى موضوعات وتكوينات متنوعة، مرتبطة بالبيئة المصرية وأشكال الطبيعة الصامتة والإنسان وألق النور الكونى الطبيعى والأضواء الاصطناعية المباغتة فى البداية عرض بقشيش مجموعة من رسوماته بقلم الرصاص فى «أتيليه القاهرة» من سبعينيات القرن الماضى تحت عنوان «العودة إلى البديهيات» ثم واصل بحثه فى جماليات تأملاته الذهنية حول الطبيعة والضوء فى مجمل معارضه التى أقامها فى مجال فن الرسم.

لكن قبل أن أتناول إنجازه فى هذا الاتجاه، من المنصف التأكيد على أن بقشيش الذى أعرفه كصديق وكناقد كان حساسا وتأمليا، تصوفيا، يدرك تماما كيف ينتقى ألفاظه وكلماته وتعبيراته عندما يصوغها جملا إنشائية وفنية وجمالية، وهو هنا عندما يدخل إلى عوالمه (بريئاً كالطفل) قد يساء فهمهما إلا إذا اعتبرنا بقشيش طفلا كبيرا والأطفال الكبار فى الفن لا ينهجون هذا النهج المتقن والمصقول بعناية.

كما أحب أن ألفت الانتباه أيضا أن صحبتى للفنان كإنسان وناقد وفنان ومتابعتى لأعماله الفنية فى المعارض الخاصة والمشتركة يجعلنى أشير بصدق إلى الروافد الإبداعية التى ألهمته وأفاد منها، كثيرا وغيرت توجهه الفن، ألا وهى رحلاته إلى «سيوة وسيناء» مع عدد من الفنانين التشكيليين، التى كانت تنظمها الهيئة العامة لقصور الثقافة بداية الثمانينيات.

كنت أراقبه عن قرب وهو يخطط ويسجل بأمانة مقاطع من مشاهد متنوعة للطبيعة البكر بالقلم الرصاص أو الجاف، حيث أصبحت فيما بعد من العناصر التشكيلية الأساسية المكونة والمتكررة فى العديد من لوحاته ( رسم وتصوير) وبخاصة الرسم المنفذ بقلم الرابيدوجراف بتقنية الترقيقات والتهشيرات الضوئية والخطية التى أسماها احتفالية الأبيض والأسود وقد اختار لها عناوين فرعية تشير إلى مواضيعها ومضامينها الرمزية مثل : الأطلال المنورة، حواجز ضد الضوء، مشاهد ليلية.. إلخ حيث يقدم فيها طرحا تشكيليا جديدا حول تصوراته الميتافيزيقية والخيالية التى يستشعرها فى الطبيعة وليالى المدن والصحراء حيث تحل الصور والتهيؤات الصادرة عن حلم اليقظة والاستغراق التأملى للأشياء، محل الإدراك الطبيعى للمرئيات ليصبح الحقيقى خياليا وشاعريا فلا توجد صورة إلا وهى فى عقل ومخيلة الفنان، صورى يلتقى فيها المرئى باللامرئى، المادى بالروحى، العينى بالمجرد، فصوره التى تسللت من الذاكرة مسكونة بالحبر والكثبان الرملية والأطلال والعمائر الفطرية وأحزان الحرب والتخلف و.. إلخ لم تعد هى بعينها إنما تحولت إلى مكعبات وفضاء رحب يتسع للعديد من المفردات والأشكال التى تنحو نحو التبسيط والتجريد والأضواء التى تنبعث من داخلها أو من خلفها أو من الفضاء المحيط، لخلق جو شاعرى شجى ينظر إليه فى رهبة وافتتان.

**جميل شفيق (1938)**

فى حال انتقالنا بالرسم من مجال الحكى والتعبير الساخر من الواقع الشعبى عند «البهجورى» إلى الرسم من الصور الصادرة عن الحلم وومضات الذاكرة المشتعلة عند «محمد بقشيش» ورحلة خط لا تنتهى فى الزمان والمكان، إلى مجال الواقع الفانتازى اليوتوبى، حيث ينهض عالم «جميل شفيق» الرمزى بين تدرجات الضوء الباهر وظلال الحزن الشفيف. سوف ندرك على الفور القواسم المشتركة بينه وبين نظرائه الفنانين الرسامين.

عمل «جميل» منذ تخرجه عام 1962 فى كلية الفنون الجميلة قسم تصوير عمل بجريدة التعاون رساما إيضاحيا

ثم مسافر إلى ليبيا، وعاد إلى مصر، ولم تنقطع صلته تماماً بالرسوم المصاحبة للشعر، لهذا نجده قدم شعراً مرئيا أو رسوما شعرية جميلة غنية بالإيقاعات الموسيقية ، للنور والظل والحركة والسكون وكأننا فى فضاء متمد لا نسمع فيه إلا أصوات الطيور وصهيل الجياد وهمس العشاق وحفيف الرمال. وجود الذات وفيه قدم أولى تجاربه عن الإنسان والسمك ثم أعقبه بمعارض أخرى على مدى الخمسة وعشرين عاما التالية، عرج فيها على تنويع تيمات موضوعاته وتكويناته وإضافة مضامين رمزية جديدة، صاغها باقتدار من خلال تقنية الرسم بالأسود على الأبيض والقلم الرابيد وجراف ، حيث تطالعنا فيها تصوراته الميتافيزيقية، حول تأمل صيد السمك على النيل، إلى مرحلة التأمل فى الطبيعة المصرية والصفاء الذهنى والحرية والعشق.. الخ

وكلها موضوعات مغرقة فى الذاتية والرومانسية وعلى الرغم من المعانى الواضحة التى تفصح عنها رموزه التى يعكس فيها الإشراق والفرح والحلم والدهشة، يمكننا تلمس واستشعار هواجسه الخفية الحزينة.

إن جميل يعرف كيف ينتقل بنا إلى رحاب عالمه الإنسانى المغترب وأن ندهش ونفتن به لبساطته ونقاوته وحرفيته التقنية العالية.

**رباب نمر (1942)**

يحضرنى هنا نموذج آخر من الفنانين الذين يهتمون بالرسم اهتماما غير عادى، ولست أدرى كيف أصفها وأصنفها وأقيمهاكبارعة فى هذا المجال الذى أصر فيه عشاق الرسم قلة قليلة.

عرفت «رباب نمر» منذ عودتها مع زوجها الفنان «مصطفى عبد المعطى» من بعثته فى أسبانيا فى السبعينيات وكنت أشاهد لوحاتها فى الرسم والتصوير، كان الرسم لافتا للنظر إلى حد ما، وبعد رحلتها الثانية إلى إيطاليا، برفقة زوجها لمدة ثمانى سنوات وعودتها إلى مصر منتصف التسعينيات ، لاحظت شيئا قد تغير فى رسوم «رباب» من حيث الموضوعات وتقنية الأسود على الأبيض وتباينات الظل والضوء والنور والوقوف على مشارف الطبيعى والواقعى والتخيلى وطاقة التعبير غير العادية.

إذن هل كان لسنوات مدريد وروما أثر على استعدادها وإنتاجها الفنى وعلى شخصيتها وأصالتها؟ أظن أن للسفر فوائد جمة، لمن يدرك أهمية السفر وحاجته له وخاصة الفنان الموهوب.

لقد عادت رباب لتقدم لنا على مدى عقد ونصف تجربة حافلة بالرسوم والخيال والإبداع والإقناع لمن يشاهدها ويتأملها عن كثب، فسيدرك على الفور كيف استطاعت الفنانة أن تبرهن لنفسها ولنا، قدرتها الفريدة فى صياغة عالم فنى خاص بها وهو فى جميع الأحوال مزيج من الواقعية والخيال والحدس التلقائى، عالم قوامه الإنسان والنبات والطائر والحيوان وقارب الصيد والثعبان وغيره من الكائنات التى اعتدنا رؤيتها فى حياتنا اليومية أو حلقت بخيالنا وأحلامنا وأيضا عناصرالطبيعة الصامتة المألوفة من الأوانى الفخارية والزجاجية ، التى تشكل منها تكوينات بسيطة ومتنوعة.. وبالرغم من تلك الألفة المعهودة لتلك الأشياء الطبيعية التى تبعث فينا شعورا بحالة من الوجود الحقيقى إلا أنها تندمج فنيا فتصحب أشياء حقيقية تتصف بنفس طبيعة مشاغلنا وإدراكاتنا لها.

بل وأكثرمن هذا فعاليتها وهيمنتها على الذاكرة أكثر من أى نموذج حى، لتظل فى مخيلتنا لا تبارحها أبدا مثل فعل السحر.

لقد أرادت الفنانة أن تعبر عن تصوراتها فى بساطة وقوة عندما أرادت ذلك ولم تعن فى كثير من الأحيان بمستويات الفعل الشعورية الظاهرية بل بمستويات أحلام اليقظة اللاشعورية، إنها أرادت أن تبحث عن اندفاع مفاجئ يجيء من الداخل حيث تشرع فى الرسم بتأن على الورقة البيضاء، لا يجيد فهمه إلا هى، ومن يدركه ويحس به جيداً، وهى فى سبيل تحقيق ذلك ربما تنزع إلى القصص الخيالية أو التنقيب فى سجلات وبقايا الرغبات والانفعالات البدائية.

فكل شيء فى صدرها يبعث المعتقد القريب والوهم الذى يتمثله الخيال، فهذه الكائنات الخرافية التى نراها تتكرر وتتشابه فى صورها ورموزها، توجد فعلا داخل طبيعة الكائنات البشرية من بنى الإنسان وليس داخل بيئاتها الطبيعية فحسب ، وعلى اعتبارها كائنات حقيقية تعبر عن واقع حقيقى يرمى إلى التمييز بين الأفكار والأشياء وبين التعبيرات الرمزية والمجازية المعبرة عنها وكأننا نعيش مرحلة مبكرة من حياة الأساطير فى العهود القديمة الخالية من كل طمأنينة ومودة.

ترى ، هل تبدل الحال فى يومنا ونستطيع أن نبحر

بقارب صغير نحو مرفأ آمن دون أن تضربه الأمواج العاتية ، وأن نحمل بين أيدينا أو رؤوسنا عصفورا وديعا نهمس له، أم نأمن شر الأفاعي المتربصة بنا، أم نكتفي بالعيش وحدنا، داخل بيوتنا بين الأواني الفخارية والزجاجات الفارغة القديمة، نتأمل صمتها وإشراقات النور عليها من كل جانب ، أم ماذا ؟! مجرد تساؤلات أجابت عنها الفنانة بقليل من الحبر الأسود وكثير من الرؤية العميقة النافذة إلى شغاف القلب.

**أحمد نوار (1945)**

الفنان أحمد نوار تخرج في كلية الفنون الجميلة جرافيك عام 1967 ثم التحق بالخدمة العسكرية حيث انضم إلى فرقة القناصة بكتيبة الاستطلاع، وأمضى بها المدة المقررة، ثم سافر إلى أسبانيا في بعثة علمية للحصول على ما يعادل الدكتوراه عام 1975.

لقد التقيت ( نوار) بعد عودته والعمل بالكلية وتعرفت عليه وعلى أعماله التي بادر بعرضها في أتيليه القاهرة وغيره من القاعات وكنت شديد الإعجاب بأعماله الجرافيكية ولوحاته الصغيرة المنفذة بالجواش، إلى جانب عدد من الرسوم ذات المساحات الصغيرة.

مع مرور الأيام والسنين تأكد لي أن «نوار» طاقة فعالة في مجال الإبداع التشكيلي ، في فن الحفر- كما كان يسمى - والذي تفوق فيه ، وفن التصوير والإنستاليشين، والرسم الذي تفوق فيه أيضا علاوة على أدائه المميز في العمل الإداري والثقافي الذي شغله لسنوات طويلة.

كان الجرافيك والرسم وجهين لعملة واحدة ، من حيث الأسلوب والقيمة الفنية ويصعب معه تفضيل أحدهما على الآخر، غير أن الرسم الذي نحن بصدده الآن ربما يكتسب قيمة نوعية فريدة، عندما يكون الفنان موهوبا وقادرا على الإمساك بقلم الحبر الأسود والتعبير به في التو واللحظة دون خشية أو تردد ضمن تصوير عام، يمليه عليه ضميره ومخيلته الإبداعية والنسق الجمالي العام الذي يحوى التصميم والأشكال وتباينات الظل والنور والإيقاع الخطي وبلاغة التعبير، ووفقا لهذا المخطط العام يتخذ مشروع تنفيذ اللوحة خطوتين الخطوة الأولى يطرح فيها الفنان فكرته من خلال رسم مبدئي أو كروكي على مساحة صغيرة جدا تشتمل علي البناء الهندسي والتجريد الرياضي المختزل لعناصر الأشكال وتوزيعها حسبما تمليه عليه أوضاعها ومنطقها الخاص تلك الخطوة تساعد كثيرا على وضع التصور المفترض في مكانه الصحيح تجنبا لأي إشكالية قد تعترض الفنان عند الشروع في تنفيذ العمل الفني على مساحة أكبر.

وعهدي بنوار كصديق أنه يفكر دائما والقلم في يديه بين أصابعه.

الخطوة الثانية: الشروع في تنفيذ تخطيطاته إلى عمل فني متكامل، وهنا تتحول الفكرة الوليدة إلى حقيقة تتجسد فيها روح الخيال وقوة الإحكام العقلي والرياضي وطلاقة التعبير، ويمكن القول أن الرسوم التي قدمها نوار في معارضه الخاصة العديدة تدور فكرتها غالباً حول دائرة بحث محددة وواضحة للعيان وهي : علاقة الشكل العضوي بالشكل الهندسي ، وفي هذا الإطار الثنائي الفلسفي تدور مواضيعه تحت مسميات:(الإنسان وانطلاقه رقم 1، 2، 3، 4.. إلخ، الإنسان والحركة والسلام والمعاناة وجبل أبو غنيم ووجوه الفيوم)، وجميعها سبق عرضه خلال الفترة من أوائل الثمانينيات إلى 2006 وهو لا يزال يطالعنا بالجديد دائما كلما انتهى من مجموعة من الأعمال الفنية في مجال من المجالات التي ذكرتها سلفا.

مما سبق من عناوين المعارض نستطيع أن ندرك اهتمامه بقضايا الإنسان والسلام والظلم والحرية وزمن الطفرات العلمية والتكنولوجية وأثرها على حياة الإنسان المعاصر ورغم ما يجمعهم من قواسم مشتركة في الشكل والمحتوى والأداء الأسود والتقنية العالية، إلا أن هناك فروقا طفيفة في المعالجة الشكلية من ناحية الأسلوب بين رسومه ذات العلاقة بين العضوي والهندسي والتمثيلي والتجريدي في مجموعات مراحله الأولى في السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات ومجموعات أعماله التي أنجزها في أواخر التسعينيات والألفية الجديدة، المتمثلة في الجرافات الإسرائيلية وجبل أبو غنيم ووجوه الفيوم إلى جبل أبو غنيم جسد مصري وروح عربية عام 2000، رغم التنوع الواضح في الموضوعات والتكوينات المختلفة للأشكال والرموز واستعارته لوجوه الفيوم القديمة لطرح تصور بديل كشاهد عيان لما آل إليه مجتمعنا الدولي المعاصر من سطوة ونفوذ وتمييز واستعمارية مقننة مع هذا تظل حريته التعبيرية والتزامه الأخلاقي بالنزعة الإنسانية التي تغلب على مجمل إبداعه خاصة رسومه الأخيرة سمة لا مجال للشك فيها أضف إليها سمات أخرى ذات أهمية، وهي أن فنه فن منتظم ورياضي وذهني في صرامة ومع ما

تتصف به أعماله من قيم جمالية إلا أنه أبلغ من الكلام فى جعل أحاسيسنا وأزمات الحياة الثقيلة، تبدو ممكنة وممتعة من المنظور الفنى الأخلاقى.

لذا نجد تصوراته حول إنسان القرن العشرين الذى صعد إلى الفضاء لاكتشاف أسرار كواكبه عبر الأقمار الاصطناعية ومحطات الفضاء فتلك الإنجازات غير المسبوقة ذات الفوائد العظيمة على البشرية كما تخيلها نوار، أصبح فيها الإنسان ذاته أسير الفضاء المطلق أسير علمه وكشوفاته وغربته وساديته.. حتى صارت روحه أسيرة كيان جسده المادى غير القادر على العودة إلى الأرض البكر الرحيمة وليتحمل عقابه ومصيره المجهول، ففى تناوله لوجوه الفيوم وأبى غريب ، ومفرداته الرمزية التى استعان بها مثل الجرافات العملاقة، الهوائيات الضخمة لمحطات الاستطلاع والإنذار إلى وجوه الموتى ذات العيون الشاخصة التى ابتعثها من مرقدها الأبدى وأجرى عليها بعض التحويرات والإضافات بتقنية الرسم والكمبيوتر جرافيك لتبدو لنا كما هى على حالها العذرى الحزين شاهدا على تاريخ مأساة أمة دفعت ثمنا غاليا لحياتها بسبب ردتهم عن عقيدتهم الدينية القديمة واعتناقهم الديانة المسيحية الجديدة التى نادى بها على الأرض مخلصهم يسوع المسيح، إننا هنا أمام مشهدين مأساويين فى طرحهما ومعطياتهما الجمالية يعيدان إلى الذاكرة مشهدا على التاريخ وآخر على الحاضر بكل تناقضاته وآلامه ومعاناته. إن نوار لا ولن يتناسى نزوعه العاطفى الإنسانى نحو حزن الإنسان وبلاغة التعبير بالرسم، وللأمانة لقد أثر نوار فى العديد من الفنانين فى مجال الجرافيك والرسم وهذا فضل يحسب له.

**الخط بين الحركة والسكون وإمكاناته المتنوعة**

إن الرسوم التى يتناولها الفنانون بالتسجيل، عن الطبيعة أو البيئة المحلية المحيطة بهم ، أو التى يسجلونها للتعبير عن بنات أفكارهم وحالتهم الشعورية المختلفة ، سواء كان الغرض منها اكتساب الخبرة والحفاظ على اتصالهم بالواقع للتزود بعناصر أشكالها الجميلة والمعبرة، أو كان لذاتها أو للاستعانه بها فى إنجاز لوحات تصويرية أخرى، فى كل الأحوال يظهر هذا الاهتمام بالرسم ، ولع الفنانين به ، على اعتباره قيمة إبداعية موازية فى قيمتها للتصوير ، لأنه يتيح لهم الإمساك باللحظات النادرة ، التى تتكشف أمام أعينهم أو فى نفوسهم من الداخل والتعبير عنها فى التو واللحظة، بعفوية وسرعة خاطفة ، لا تتكرر إلا نادرا حتى لو كانت دراسات تفصيلية متأنية، فممارسة الرسم والتصوير معا ، بشكل دائم تجعل كلا منهما يضيف للآخر خبرة وحسا تعبيريا وإنسانيا رائعا.

ولننظر معا إلى الرسوم المأخوذة عن الواقع المرئى أو البيئة المحلية والمناظر والوجوه الإنسانية عند الفنانة العظيمة ( مارجو نيون 1907- 2003) والتى نفذتها بالريشة والحبر والفرشاة، فهى تنم عن وعى كامل بإمكانية الرسم عن الإيقاع الحركى للأشكال فى يسر وقوة.

الفنان حسن عبد الفتاح (1938) فى اسكتشاته عن الطبيعة والمناظر المحلية للريف والمراكب والصيادين، أو التى يستلهمها من أماكن مختلفة مضيفا إليها من خياله مثل: حصان ومركب فى حياة البشر، رسم بالحبر والقلم الرصاص على الورق، أو امرأة وحصان وطبيعة صامتة منفذة بأقلام الفلوماستر وقليل من ألوان الجواش على ورق، يولى حسن عبد الفتاح عناية خاصة لقيمة الخط فى أعماله التصويرية بوجه عام نظرا لتمكنه من التسجيل السريع ولا يرضى بالنقل المباشر عن الأشياء فى الطبيعة لأن طزاجة التعبير الآنى تنطوى على مهارة وقوة ملاحظة وحالة إنسانية نادرة التكرار والتماثل، كلها غنية بإرهاصاتها التعبيرية والجمالية المثيرة.

**جمال لمعى**

لدينا فنان آخر من الفنانين الذين يستلهمون الميثولوجيا المصرية القديمة ويقدمها فى قالب فانتازى شاعرى، إنه الفنان جمال لمعى الذى اتخذ من الرموز المقدسة والطيور والحيوانات المدللة التى تتصف بدلالات عميقة فى العقيدة المصرية القديمة أشكالا وأدبيات صاغها فى قالب حر تتسم خطوطها بالبساطة والعضوية والتلقائية مضيفاً إليها من خياله وحسه الفكاهى الشخصى رؤيته الخاصة دون تقيد بقواعد هندسية رياضية أو أبعاد منظورية وظلية، مطلقا العنان لأشكاله ورموزه تسبح فى فضائها بحرية وطمأنينة لوحة ( تحول فى الشكل) التى رسمها بالحبر الأسود عام 1992 وغيرها بما تحويه من رموز مثل (آتون ربة السماء، السمكة والتمساح، الحمار والشجرة والماء المقدس) تمثل نموذجا للأسرة المصرية الطيبة وأن فكرة مسخ الكائنات البشرية وإلباسها أقنعة الحيوانات والطيور، هى فكرة ميثولوجية فى الأصل ، لكن استعارتها وصياغتها على هذا النحو الطريف، تؤكد أن

الإنسان كان ولم يزل فى الأصل شجرة وحمارا وسمكة وتماسحا وقرداً، وكلها صفات طيبة وخيرة، ليست شريرة.

**عبد السلام عيد ( 1943)**

الفنان عبد السلام عيد خريج قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة الإسكندرية، ومنذ تخرجه وهو يرسم ويصور ويجسد أفكاره فى أشكال ثلاثية الأبعاد ثم تخصص فى مجال التصوير الجدارى بالكلية وله اعمال فنية عديدة ومتنوعة التقنيات ، منفذة فى الإسكندرية والقاهرة وغيرها، وهو بحق رائد فى هذا المجال وله رؤيته وبصمته الواضحة.

يتميز الفنان «عبد السلام» بإتقانه الشديد لاستخدام الوسائط المتنوعة، التى يستعين فيها بتقنية الكولاج إذ لا يتقيد فى صنعة وإبداعه بمسميات عرفية أو حدود فى الفن ، وهو بذلك عندما يرسم أو يخطط ليس من أجل شيء بعينه، إنما من أجل ذاته واستقلاليته.

لذا فالرسم عنده يتخذ مساره وخصوصيته ويتنوع شكلا ومحتوى بالحالة المزاجية الراهنة، واقصد بذلك الاتجالات العفوية - الشخبطات الجميلة التى يسجلها فى ظروف غير عادية، مثل انشغاله بمؤتمر علمى أو لجنة فنية، أو وسط صحبة أو أثناء مناقشته رسالة علمية، أو وهو مسافر بالقطار ، نجده أخرج قلما وصار يخطط ويرتجل بعفوية على ورق ال a4 المطبوع عليه عناوين وكلام كثير، ليستكمل تخطيطاته على ورقة أو أكثر.

ومن لا يعرف الفنان يظن أنه يسجل ملاحظات حول موضوع اللقاء والمناقشة ! نعم إنه يسجل ملاحظاته هو بخطوط ديناميكية لا تعرف الكلل ولا الملل ينتج عنها فى النهاية أشكال تجريدية مشحونة بانفعالات لا شعورية ذهنية وخيالية، هى فى حد ذاتها الموضوع مع ما يشف من بينها من نصوص مطبوعة تضفى تأثيرا بصريا موحيا ، وعادة لا يكتفى الفنان بالشحنة الانفعالية إذ سرعان ما يمزق الورقة أو يعتصرها بين كفيه عصرا ثم يفردها ثانية من الأذى المتعمد الذى ألم بها مع ما تبقى عليها من أثر ونشوة.

إن تلك العملية أو الآلية الإبداعية ، التى يرتكز عليها الفنان فى تسجيل رسومه على ورق ال a4 والتى تعد بالمئات إنما هى صورة مصغرة من نفس الآلية التى يتبعها فى إنجاز أعماله ذات المساحات والأحجام الكبيرة.

وأنا بذلك قصدت أن أدلل على نموذج خاص من الفنانين الذين يستخدمون وسائط متعددة فى إبداعهم الفنى فيلجأ إلى الرسم، لا بوصفه رسما مستقلا وحسب إنما جزء حيوى من طاقة الفكر المتأججة كالبركان وهو يقذف بحممه النارية الملتهبة المدمرة فى كل مكان من حوله ليغير من طبيعة المكان الأصلية التى لم يعد لها قائمة على خارطة الواقع الفيزيقى.

هكذا يفعل عبد السلام عيد، إنه ينتج فنا أصيلا ومغايرا للواقع ولخارطة الإبداع النمطية.

**عصمت داوستاشى (1943) الإسكندرية**

يقول عصمت: تعلمت أن أرسم ما أعرفه وليس ما أراه ، أن أرسم من الداخل الذى يبدو لى واضحا الخارج الذى يبدو لى مبهما وقاسيا. نعم، هذا هو منهج عصمت داوستاشى فى الفن بوجه عام وفى الرسم بصفة خاصة، فهو نحات أصلا بحكم دراسته وتخرجه فى فنون الإسكندرية إلا أن قناعته بالرسم كوسيلة سريعة للتعبير لم تحل بين مجال تخصصه وممارسته للرسم مثلما فعل الرسامون البارعون الحسين فوزى (حفر) وأحمد عثمان (نحت) وأحمد نوار (حفر) وسعيد العدوى (حفر) وغيرهم.

فهو لا يحب أن يضع حدودا قسرية بين أشكال التعبير الأخرى من نحت وتصوير وحفر وتصوير ضوئى وكتابات أدبية، المهم عنده التعبير إنه يرى أشكاله وتكويناته من خلال الخامات والمواد التى يستعملها وعين خياله وبصيرته وهكذا الحال بالنسبة للرسم، فهو عندما يرسم لا يستعين بعمل كروكيات ودراسات تفصيلية فالرسم يعنى حالة شعورية فارقة تأتى مرة واحدة وعليه أن يسجلها فى حينها بأدوات بسيطة مثل أقلام الفلوماستر الملونة أو الجاف على مساحات صغيرة من الورق ولديه فى هذا الاتجاه مئات من الرسوم تحت مسميات مختلفة وكلها تعتبر أعمالا منتهية ومستوفاة لمقومات بنائها التشكيلى، من إيقاعات خطية ومساحات متباينة ومتوازية بين الأسود والأبيض ودينامية حيوية، ومن أعماله المبكرة التى أقام بها معرضا مجموعة أطلقت عليها (الكف) عام 1974 وهو فى هذه المجوعة يعتمد على كف الإنسان علامة الخمسة والخميسة أو الاعتراض والتوسل والبصمة فى تشكيلات متنوعة ممزوجة برأس الإنسان، والكف كما هو معلوم استخدم بكثرة فى الرسوم الشعبية للدلالة على صد الحسد والأذى من العيون الشريرة، وهناك مجاميع أخرى عرضت تباعا مثل (الإنسان والسهم والمستنير «دادا»، وخيالات

فنجان القهوة، الحاكم خيالات وسقوط وعلاقات أبدية.)

كل مجموعة تعكس تصورا خاصا به حول الإنسان، إنسان الداخل وإنسان الخارج، وكلاهما تمارس عليه ضغوط داخلية وأخرى خارجية هواجس وهموم وآلام وأحلام وآمال وأوهام وصراع أزلى لا ينتهى، يشف عنها التشريح الفسيولوجى العصبى لأعضاء الجسد الإنسانى من الداخل والأشكال الشبحية- السيلوتية- فى خيالات فنجان القهوة مجموعة يستعين فى تنفيذها بالرابيدو جراف وتقنية الخطوط الديناميـة، وأخرى يستعين فى تنفيذها بالفرشاة والحبر الأسود. نحن هنا أمام نموذجين، أحدهما قائم على الخط والآخر قائم على البقع، الأول يتسم بتحديد الأشكال ويتخذ مسارات ديناميـة متداخلة معقدة تربك العين وليس لها بداية ولا نهاية وهى لا تستند إلى منطق واقعى ولا رؤية مألوفة، وتتم صياغتها وفق نسق جمالى يزاوج بين العناصر المتضادة من خط وظل ولون فى وحدة متجانسة، هذا التضاد المتنافر بين عناصر الأشكال الرمزية والهندسية والعلامات السهمية المتجهة فى كل مكان وزاوية من الصورة هو الذى يحدد للعمل الفنى شكله ومحتواه الإنسانى والأدبى.

أما مجموعة رسومه من نماذجة ديوان خيالات فنجان القهوة (1996) المرتجلة بالفرشاة والحبر الأسود على الورق فى عفوية على النقيض من رسومه الخطية، إننا هنا أمام نسج خيالى آخر من عوالم فلكلورية وحكايا شعبية وتصورات ميثولوجية وتصوفية، وحضور طاغ لأشكال طوطمية كثيفة لحيوانات وطيور وملائكة وجينات وجياد مجنحة وأشباه إنسانية وأفاع، وكل ما لا تراه عينك ولا تتوقعه عند مشاهدتك للصور السيلوتية الوهمية فى فنجان القهوة بعد الانتهاء من آخر رشفة له إننا لا نصدق أن حظنا ومستقبلنا يمكن التنبؤ به على هذا النحو( الكوميدرامى) وأن العراف هنا هو الفنان «داوستاشى» يحاول أن يكشف لنا عما يخبؤه له ولنا القدر، ياله من قدر أم هى مشاهد طريفة لعرائس خيال الظل من تأليف وإخراج الفنان، يقدمها لنا فى مقاطع متتالية، كاشفة لنا فى فانتازيا ضاحكة عبثية الحياة والمصير المجهول. يا له من سحر الجمال الذى يكتنفه الغموض والشجن.

**حمدى عبد الله (1943)**

أثناء كتابتى للدراسة فى شهر يناير 2008 كان حمدى عبد الله الفنان المبدع يقيم معرضا للرسم بقاعة المركز الثقافى للدبلوماسيين الأجانب بالزمالك وفى نفس القاعة أقام معرضه العام الماضى والأعوام السابقة وفى مجمع الفنون (إخناتون) أسماها (شفرة بصرية.. رسوم مختارة يناير 2008)

وكلها منفذ بقلم الحبر الأسود الرابيدوجراف أو اليونيبول.. بتقنية الأسود على الأبيض من خلال الخطوط القصيرة المتقطعة التشهيرات- التى يجسد بها عناصر أشكاله المنوعة أو بالخط فقط الذى يحدد به محيط أشكاله ويتركها ناصعة البياض دون ظلال تذكر.. فى كلا الحالين الفنان يتخذ من القلم وسيلة للتعبير عن أفكاره ومشاعره وتخيلاته، وأشكال عديدة، تولد فى التو واللحظة من مخزون الذاكرة البصرية أو من روافد الطبيعة البكر الملهمة يسجلها مباشرة بعفوية وتلقائية دون تصور مسبق لها، لا تخطيطيا ولا فكريا إنها نتاج إلهام أو بصيرة نافذة فى فضاءات الكون الفسيح للكشف عن العلاقات الباطنة وراء مادة الأشياء واستجلاء الحقيقة الخاصة بها.

إذ ماذا تعنى عناوين موضوعاته وتكويناته مثل «الرمز والأسطورة ومخاطبة العقل، أول قصاصات مرئية من ذكريات الذاكرة البصرية، طقوس الإشارات والتحولات ، رسائل كونية، شفرة بصرية..)

وماذا تحتوى تكويناته المتنوعة من مفردات تشكيل غير مألوفة بصريا ذات دلالات رمزية فالشخوص والطيور المحنطة والصناديق المغلقة والأسماك والأسهم والدمى والغربان والوجوه والثعابين ومادة الحياة العضوية، التى تتكرر وتتشابه وتتداخل وتتشابك وتتعارض، خاصة الطائر أبيس أو أبو منجل والغراب والسمكة، وغيرها من الوسائط المصرية القديمة (الكاليجرافى) ماذا تعنى له ولنا؟ وكيف يتمثلها على هذه الصورة الطوطمية وكيف نتلقاها نحن ولسنا على دراية بوظائفها الطقسية والسحرية؟! حتى نفسرها على هوانا أهى مضامين أدبية لصورة شعرية أم صور شعرية لمضامين أدبية؟! أم هى شفرات كونية ورسائل بصرية لعوالم ما ورائية لا نراها ولا ندركها بعيوننا.

علينا الاجتهاد فى تفسيرها أو تأويلها حسب سياقها التشكيلى، والجمالى والأدبى، لربما يصادفنا الحظ ونحظى بتفسير موضوعى، يبدل حيرتنا ودهشتنا.

إن كم الرسوم المنفذة بالمئات على ورقة الـa4 فى لحظات التجلى وهو جالس على كرسى العمادة بكلية

التربية الفنية أو على كرسى الملحقة الثقافية بسفارتنا باليمن أو فى لقاءات عمل أو ندوات ومؤتمرات منذ تجميعها وتأملها لساعات سوق ندرك أن الفنان يجيد التحدث بلغة الصمت ويسجل كل ما يجول بخاطره والآخرين من حوله على هذا النحو من السخرية دون التفوه بكلمة أو تعليق.

فإن كنت تتحدث إليه فهو ينصت إليك ويركز معك ويرسم فى الوقت نفسه وتظن أنه لا يعيرك اهتماما، وهو فى إنصاته وتركيزه الذهنى ينسحب إلى داخل نفسه لينصت ويستمع إلى همس وضجيج الكائنات المجهرية والطقسية، وهى تطن فى أذنه وتتراقص أمام عينيه وتدلى له بسر الميلاد والموت والبعث والعبث الأزلى.

تذكرنا رسوم «حمدى» برسوم «داوستاشى» الكف والمسنيردادا، من حيث استهلام الفنون المصرية القديمة والارتجالات الخطية العفوية وتجليات اللاوعى وميثولوجيا الحياة الشعبية، وكلاهما استطاع أن يحفظ لإرثه الثقافى من عادات وتقاليد دواما متجددا ، وكأن أصل ونشأة الأسطورة فى كل مكان وزمان بفعل سحر الفن وجماله.

**رضا عبد السلام (1947 السويس)**

فى الوقت الذى استعان فيه غالبية الفنانين بقلم الرابيد وجراف أو الحبر الأسود لإنجاز أعمالهم الفنية فى مجال الرسم الذى يستثنى الخط (وتقنية التهشيرات الظلية والترقيقات الضوئية) من بين عناصرالتشكيل للتعبير عن أنفسهم حسبما يتراءى وأسلوب كل منهم توجهه الفنى، أجدنى على العكس من ذلك فضلت الرسم بالفرشاة والحبر الأسود بشكل مباشر وعفوى دونما تخطيط مسبق لموضوع أو فكرة ما.

قديروق لى التباين الشديد بين الأسود والأبيض وكثافات الحبر الداكنة وقد أخفف من كثافته بقليل من الماء لتنويع الظلال والأضواء التى تفصح عن أفكارى ومزاجى الشخصى وتداعيات اللاوعى.

فقد أكتفى برسم شكل ما - إنسان، حيوان، طائر وغيره - على هيئة بقعة سوداء تختزل فيها الملامح والنسب والتفاصيل، أو على هيئة مساحة مجردة من أى عناصر شكلية إلا من عتامتها والتأثيرات الملمسية للفرشاة العريضة وأحيانا تدفعنى أحاسيسى لرسم طائر وإنسان أو حيوان أو غيره من العناصرالرمزية التى تدل على شىء ما إما بالقلم الحبر الأسود أو الأبيض فوق المساحة البيضاء أو المعتمة أو بالفرشاة مباشرة للتأكيد على فعالية وقوة الخط السميك الغليظ أو الرفيع الرقيق، وفى أحيان كثيرة أجد متعتى فى الرسم بالقلم الفلوماستر ذى السن المشطوف فى عمل كروكيات عن أنموذج بعينه.

إذن تلك أدوات الرسم الخاصة بى وأدوات التعبير التى أجيد استخدامها بمهارة على الورق الأبيض.

تقودنى هذه الطريقة التى تتسم بالفورية والارتجالية ، دون إعداد أو توقع سابق إلى إنتاج مجموعة من اللوحات فى متتالية ذات نسيج مساحى تجريدى خالص أو شبه تجريدى يتضمن عناصر تمثيلية مختلفة ذات إيحاء رمزى.. إن هذا المنهج التدفقى الذى يعتمد على محرك الفطرة ومكتسبات الخبرة الحياتية والتقنية، هى الركيزة الأساسية التى أستند عليها فى صياغة رسوماتى.

فمن ناحية أخرى قد أستعين برسم نقلته من فوق جدران مقبرة مصرية قديمة أو من كروكى لطائر أو قرد أو حيوان أو إنسان وأضعه ضمن تكوينات لوحاتى خطا واضحا كل الوضوح، فى هذه الحالة تنشئ علاقة عضوية بين الشكل المجرد والرمز الموحى، علاقة تبدو جدلية فى شكلها ومحتواها، وقد يظن البعض أن ما أفعله ليس رسما نعم، سئلت ذات يوم من بعض الفنانين!

وكانت إجابتى: أن الرسم عندى لا يخضع لتعريف فنى محدد ولا لمواصفات تقنية بعينها ، تعيق ممارستى له بشكل حر، وإلا بماذا نفسر أو نعرف الرسوم الصينية واليابانية!

لذا أستبيح لنفسى الحق فى أن أرسم فى نطاق المدى الذى يوصلنى إلى الحدود القصوى له وهو الحد الذى يفصل بين منطقتى الرسم والتصوير بدرجة تجعل البعض أحيانا يخلط بينهما.

كثير من رسوماتى التى أنجزتها منذ أوائل الثمانينيات وإلى اليوم تمثل نوعا من الإسقاط النفسى واسترجاع تجارب أو مواقف حقيقية عشتها يوم أن كنت أعمل فى سيناء فى الستينيات، أو يوم كنت جنديا فى سلاح الصاعقة منتصف الستينيات، وأيضا عملى رساما صحفيا بجريدة *الأهرام* منتصف السبعينيات و*مجلة المصور* 1981- 2006 جميعها محطات وروافد وحوافز شكلت وجدانى وكيانى الثقافى والإبداعى، وف بالوقت ذاته نوعت مواضيعى وتكويناتى الفنية والإنسانية. إن سواد الحبر يعنى بالنسبة لى معاناة كثيرة، الحزن ، الألم ، الحرب،

الشر، الليل، المجهول، الحب ، الكراهية، العدم، الأناقة والشياكة، حسب استخدام الأسود وكثافته إنه يحوى كل الألوان ويعبر عنها لأن قيم الأسود لا تستمد معانيها العريضة إلا بحضور نقيضه من ( الأبيض) الضوء، النور، الصفاء، النقاء ، الخير، الرجاء.

أجدنى أتحرك بهما معا بشكل متواز بما يتيح لى خلق تجريدات قوية التعبير تتضمن مزيجا من البقع السوداء والبيضاء، الأمر الذى يزيد من فعل توتر السطح ودراميته ، ليكشف عن وهج الفكر وعمق المشاعر الإنسانية ويتضح هذا بشكل عملى فى رسومى العديدة، التى أقمت بها معرضا فى مجمع الفنون - إخناتون- بالزمالك منتصف الثمانينيات والأكاديمية المصرية بروما عام 2004 بعنوان (توترات النفس وتجلى الجميل).

**السيد القماش (1951)**

الفنان السيد القماش يسير فى منحى خطى مواز للجزار، خاصة فى مجموعة رسومه حول السد العالى والآلة وزخم العناصر الدقيقة ، التى فجرتها لديه رؤية الآلات العملاقة والماكينات الضخمة ، وأيضا مجموعة الفضائيات، وذلك من حيث سعة الخيال والحلم وصياغة الأشكال وفق الشطحات اللا إرادية واللامعقولة التى يتبعها السرياليون نهجا وإبداعا لهم.

لكن ذلك الخط الموازى للجزار والسرياليين، اتخذ منحى خاصا فى مسار تجربة «القماش» نحو أفق ممتد خلف حدود الرؤية العينية للأشياء فى الطبيعة وفى الواقع الحياتى، استطاع من خلالها أن يحلق بمخيلته الفضائية (آلة الزمن) عبر الأمكنة والأزمنة وصور الأحلام ومخزون الذاكرة وتداعيات اللاشعور وينسج ويضفر من كل ما يشاهده عينيا ويستشعره فى داخله رسوما مليئة بالتفاصيل المثيرة للدهشة، التى تصدمنا لأول وهلة عند النظر إليها نظرا لما يحويه من مزيج متعارض، متراكب، متداخل، متناقض والمحتويات الأدبية المتضمنة له ، الأمر الذى يزيد من صعوبة تلقينا للعمل وإدراكنا له بفهم ووعى ناضجين، لذا وجب علينا تأمل العمل على مهل للإلمام بعناصر الأشكال ومفرداتها الرمزية والتفاصيل الدقيقة التى يعنى بها عند صياغة الصورة، لتكون على هذا النحو من النسق الجمالى غير المألوف وألا يصيبنا الاعتقاد الراسخ بأن هذا النوع من الفن نوع من الهـذيان أو الهلوسات غير المقبولة عقليا ونفسيا أو كما يدعى البعض منه بسخرية ( الفنون جنون). نعم إن هذا النوع من الشطحات التخيلية والتداعى اللا منطقى وتحريف الأشكال والترابط العضوى الشديد الإحكام والبلاغة التعبيرية أقل ما يوصف به هو الجنون، فهى صفة وقيمة تنسحب على الفنون التشكيلية المعاصرة.

إن الفنان يريد لنا أن ندرك الفارق بين الخيالى والحقيقى والوهمى والمعقول واللامعقول والمرئى واللامرئى ، أن نتجاوز معه حدود النظرة التقليدية للأشياء وأن نكشف ونعرف مغزى الأسطورة، متى تولد، ونصدقها ونرددها على أنها حقيقة.

يا له من عالم ميلودرامى، ساخر، ينذر بفوضى عارمة ونهاية غير متوقعة، آخ من هذا الكابوس المرعب الذى ينسجه لنا القماش بقلم الحبر الأسود بتمكن واقتدار فكدنا نصدقه ولم نزل فى غيبة من وعينا ولم نفق بعد لندرك الوهمى من الحقيقى والقبيح من الجميل.

**رؤوف رأفت ( 1948- 2006)**

بينما كان محمود بقشيش يصطحبنا معه فى رسوماته بالأبيض والأسود إلى عتمة الليل لنشاهد معه مشاهد من بشائر مدنه الخيالية الجديدة والنور الباهر الذى يتسلل من خلف نوافذها وجدرانها الصماء، ليلقى بظلال حانية على أرضها الشاسعة ليشيع جوا شاعريا مؤثرا ثم يأتى كل من جميل شفيق ورباب نمر ومحمد حجى الذين تغلغلوا فى العالم الذاتى للرمزية الخاصة لكل منهم حيث قدموا نقلا تصوريا ميتافيزيقيا شاعريا ودراميا أحيانا عن حدود الإخلاص لمظاهر الكائنات الحية والطبيعة والإنسان نجد فى المقابل الفنان رؤوف رأفت يقدم لنا هو الآخر طرحاً رمزيا وثائقيا شديد التعبير من خلال رسوماته التى عكست قضايا الإنسان السياسية والاجتماعية وانعكاساتها عليه بأسلوب يتسم بالسخرية وقوة التعبير كما هو فى لوحات: الهدف والمبايعة 1991، لكن رؤوف كانت له رسوم عديدة قبل ذلك منذ أن تخرج فى ليوناردو دافنشى عام 1973 وعمل بمجلة أكتوبر وتركها ليتفرغ لمشروعه الخاص فى مجال التعيم والطباعة، وخلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين - الثمانينات والتسعينيات - رسم العديد من اللوحات بالقلم الحبر الأسود الرابيد وجراف- مستخدما تقنية الأسود والأبيض فى صياغة مواضيعه وتكويناته المختلفة التى يعبر فيها عن أفكاره وإسقاطاته الوجدانية حيال الواقع الاجتماعى.

ورسومه فى هذا الاتجاه تجسد فكرة المأساة والأمل الضائع فى عالم يشكو فيه الإنسان من سيطرة القوة والنفوذ والنفاق الالجتماعى كما لديه رسوم أخرى حو أشكال الطبيعة الصامتة والوجوه والأشخاص والحيوان.

أما رسومه عن العرى الجسدى التى قدمها فى معرضه الرابع الخاص بمجمع الفنون- أخناتون 1996 بعنوان (الكتلة والخط)نجد فيها تخليه التدريجى عن فكرة الطرح الميتافيزيقى للواقع الاجتماعى والإقلال من الرمز الخطابى واتجه نحو معالجة موضوع (العرى الجسدى للمرأة المصرية) باعتباره موضوعا جماليا تعبيريا، يقدم من خلاله الجسد البدين للمرأة ذات الرأس الصغيرة جدا فى توحشه وهيافته وخشونته وهى تقدم عرضا استعراضيا مع نفسها فى وضعات مختلفة، تقفز تلهو بالكرة والطائرة الورقية ترقص فى خفة، تحتج ، تتألم تروح تجىء، تنتظر، رغم ضخامة الكتلة الجسدية فى هيئتها التشريحية المبالغ فى تحريفها بشكل ساخر.

يريد الفنان أن يلخص لنا معنى الغريزى والمضحك والمعبر والجميل فى الآن نفسه، فى تلك المجموعة ومجموعاته الأخيرة قبل وفاته اتبع تقنية التهشيرات الخطية الخشنة والارتجالية العفوية مما ساعد على إبراز الحس التعبيرى للأشكال الإنسانية ذات البنية النحتية القوية.

**آنا بوغجيان**

من بين الفنانين الذين لا يكفون عن الرسم إلى جانب التصوير أذكر الفنانة الأرمنية المصرية «آنا بوغجيان» التى تشد رحالها دائما إلى خارج الوطن بين الحين والآخر لتمضى عدة أسابيع تعود بعدها إلى مصر، حاملة معها ذكريات مسافر.

وهى عندما تسافر ليس من أجل الرفاهية والمتعة أو زيارة الأهل والأصدقاء فحسب، إنما بهدف تنويع مصادر الرؤية الإبداعية لديها وتسجيل كل ما يصادفها من مشاهد حياتية مغرقة فى محليتها وأصالتها.

قد يكون المشهد من الطبيعة أو من قلب الأحياء الشعبية التى يقطنها العامة من بسطاء الشعب.

وهى عندما ترسم ما تشاهده بالقلم الرصاص، ترسم أكثر من مشهد من زوايا رؤية متباينة وبسرعة وعصبية غير آبهة بالنتائج المتوقعة أو الثناء على رسمها بالمهارة والجودة.

إنها ترسم بإحساس يسبق وعيها بالأشياء فلا نسب ولا أبعاد ومستويات وأحجام وألوان وظلال وأضواء وملامح تشغل بالها، المهم هو إحساسها العميق والأكيد بروح المكان واللحظة الآنية فالمشهد ينساب بين خطوطها الجرافيتية بعفوية وثقة لالتقاط وتجميع عناصر وتفاصيل عديدة من حولها، من هنا وهناك من فوق وتحت مستوى النظر كعادة الهواة الذين لم يتمكنوا بعد من الإلمام بصنعة الرسم، لكنها ليست كذلك بالتأكيد، إنها واعية لرؤيتها الخاصة وتتعمد إسقاط حالة الوعى الشعورى من دماغها لتبدو لنا كأنها مغيبة، أو فى حالة هذيان ونشوة ولا تدرى ما حولها ومن ثم فالرسوم السريعة المحددة بخطوط قوية وقليل من الظلال لمشاهد تعكس زحام وصخب وتلوث وفوضى وتعقيدات الحياة فى عواصم المدن الكبرى، إنما تعبر عن ولع بحياة المدن التى يقطنها البشر وتسير فيها المركبات ليصبح كل ما هو فوضوى وقبيح وكل ما لا يسر العين من زخم الحياة مرايا بلورية تكشف عن الوجه الحقيقى النابض لحياة تلك المجتمعات النامية.

**سعيد أبو رية (1956)**

ينتمى «سعيد أبو رية» إلى زمرة الفنانين المهمومين بالحياة، وبالتالى فالرسم عنده وسيلة للتعبير عن شغل البال وهموم المجتمع والوطن والروح اليائسة.

ومن ثم يبحث عن الصيغة والتقنية الملائمة التى يستعيد بها أغنيات الوطن وذكريات الصبا وزمن تحولت فيه الأفكار والأخلاق والوعود.

ذلك الانطباع اليائس الحزين، يتطلب فى المقابل تصورا فنيا وصياغة قادرة على إستيعاب عناصر الأشكال والرموز الدالة على مضامينها الإنسانية والجمالية فى آن واحد.

هنا يصبح المكان والزمان من بين أبرز الأجواء حضوراً، فالمكان هو مرسم الفنان أو حجرات منزله الصغير المفروش بكل أساس المنزل البسيط الذى يحف ظل لمرء راحته واستقراره، والزمان أجواء مسائية وليلية تضفى على المكان إحساس العزلة والسكينة والوحشة.

فهل هناك فى الخارج ما هو أفضل من الداخل؟ ربما لكن سعيد أثر عزلته ومسرح حجرات منزله ومشاهده وفصوله تارة فى مرسمه وتارة فى حجرة النوم وأخرى فى حجرة فسيحة تتسع لكل أساسيات المنزل المعيشية.

ولكى تستوعب الحجرات الضيقة كل تلك الإشغالات الأساسية كان لزاما عليه كسر منظور الرؤية الواقعى، بمنظور آخر متعدد زوايا الرؤية الحادة والمنفرجة ريثما تستوعب كل

ما فى داخل المكان من عناصر، ومن ثم يصبح المشهد بكل ما فيه غير عادى، مربك وخادع للنظر، وأيضا الأشكال الإنسانية التى تضطلع بدور البطولة، صارت كالدمى محرفة تحريفا كاريكاتورياً تهكمياً، بغرض تكثيف المشهد إلى أقصى حالاته الدرامية، ويتضح ذلك بصورة واضحة فى رسوماته الأخيرة التى عرضها عام ٢٠٠٣ بأتيليه القاهرة وغيرها من الأعمال الفنية حديثة الإنتاج.

تتجلى براعة الفنان فى قدرته على تحليل المشاهد السياسية والاجتماعية بصورة هزلية وتعبير قوى من خلال التحديدات الخطية القوية بالقلم الفحم أو قلم الحبر الأسود وقليل من درجة لون أحادية بهدف التأكيد على عناصر الأشكال والمنظور الفراغى وجماليات الألم والحزن والكوميديا الساخرة اللاذعة.

من بين الفنانين الذين ينقبون عن الطاقة الروحية وفعل الإبداع فى رسوماتهم من خلال الارتجالات الخطية الدينامية أو المتداخلة مع بعضها بكثافة ولديهم رصيد كبير لا يحصى فى هذه الاتجاه نذكر منهم: (مصطفى الرزاز- عمر النجدى- فرغلى عبد الحفيظ- طه حسين) وقد سبق أن قدموا عددا منه فى معارضهم الخاصة.

من بين أجيال الفنانين الحديثين الذين أثبتوا حضورا قويا فى مجال الرسم كعمل فنى متكامل خلال الخمس وعشرين سنة الأخيرة اخترت بعضا منهم، لأنهم يشلكون اتجاها مميزا وخصوصية فنية أضافت إلى مجال الرسم تقنية ورؤية جديرة بالتأمل والتقدير، مثال ذلك ( صلاح المليجى، مرفت عطا الله، فاطمة عبد الرحمن ، ثناء موسى، هيام عبد الباقى، الزعيم أحمد، فدوى رمضان، رائف ، وصفى حنا، هيثم نوار، مصطفى يحيى، عمر عبد الظاهر محمود المنيسى و..

**صلاح المليجى** الأقدم تخرجا والأكبر عمرا فهو ينتمى إلى جيل الثمانينيات كحفار ورسام وفى السنوات الأخيرة الخمسة عشرة أبدى اهتماما ملحوظا بالرسم إلى جانب- الجرافيك- والمجالان متوازيان فى الرؤية الفنية والموضوع، وإن إستخدم «المليجى» القلم الرابيد وجراف والحبر الأسود مع إضافة صبغة بنية، مخففة بالماء وهو بهذه التقنية مزج بين الرسم ومائيات وخطا بهما نحو الحد الفاصل للرسم قبيل أن يندرج فى مجال التصوير، بسب التونالتى للظل والنور.

إلى جانب هذه المجموعة توجد رسوم أخرى، منفذة بالخط فقط، وأنا هنا أتناول تجربة الفنان كلها باعتبارها بحثا متصلا فى عناصرالحياة ( الماء، الهواء، الضوء) التى تمنحنا الحياة وتمنح الصورة ألقها وفتنتها.

لقد تجاوز صلاح المشاهد التمثيلية فى الواقع ليحلق بنا معه فى فضاءات رحبة، نستطيع أن نتكشف من خلالها الكتل الهوائية والرياح الخماسينية الحارة، التى تثير الأتربة وتحجب الرؤية عن العين، إن شئنا نفسر ونستشعر ما نراه حقيقة أو وهما، أمر قد لا يشغل بال الفنان كثيرا، لأنه بكل تأكيد لا يستقدم المضامين الأدبية قبيل الشروع فى العمل، إنما يلعب بجدية بأدواته البسيطة ويعرف كيف يرتجل بعضوية ، وأن يبسط عناصره المجردة فوجد مساحة الورقة البيضاء، بخبرة واعية وأن يدع حدسه يتحدث بلغة المشاعر والأحاسيس التى يستحيل أن تفصح عنها الكلمات مثلما تفصح عنها اللغة التى لا تعرف النكوص بالعهد ، لغة الجمال الدافئ.

وفى نفس المجال الحيوى الذى استشعرناه عند صلاح حول ماهية أصل الحياة من منظوره التأملى الاستبطانى تدلف بنا **مرفت عطا الله** التى درست الجرافيك بالمنيا وتخرجت بها عام 1992، نحو عالم أكثر غموضا وجسارة لم يتطرق إليه أحد سواها، عالم الذكورة والأنوثة بمعناهما المثيولوجى وليس البيولوجى فأصل الحياة (رجل وامرأة) دونهما لا حياة ، وقبل أن توجه اهتمامها نحو تلك المناطق الحساسة من الجسد الذى تستره ورقة التوت، كما الحال عند حواء وآدم فى سابق الزمن، نجدها ألمت بمهارة الرسم عن الموديل والطبيعة أولا ثم اكتملت لديها الخبرة والمهارة والرؤية لتصوغ بهما مفردات الجسد الإنسانى الجميل أدق وأرق الأحاسيس التى لا يمكن أن توفق بكلمات أو بلقطة فوتوغرافية ، مباشرة.

تلك الصياغات الشكلية أشبه بالنواة العضوية الدقيقة التى لا ترى إلا من خلف المجهر، لا بالعين المجردة ، وهى تمتلك سر الحياة فى التلاقح والتكاثر والتشكل، لتصبح على ما هى عليه كائنات حية، تمتلك كل مقومات الحياة وعندما ننظر إليها ونتأملها لن يخالجنا شك فى أننا نتفرس كائنات أتت من رحم الطبيعة الأم أو من أتون ربة السماء..

مرفت عندما تبدأ فى التخطيط لعالمها المسحور، لا تعد له أبدا رسوما أولية، فقط ترتجل بالقلم الحبر وبسرعة دون توقف لتنهى عددا من الرسوم العفوية اللاشعورية على الورق الـ a4.

وعندما تود إنجاز رسومها على مساحة كبيرة من الورق فإنها تكتفى بترسيم حدود الأشكال ذات الطبيعة الرمزية المجردة ثم تجسدها بتقنية الأسود على الأبيض وتفعيل التضاد بينهما بدقة متناهية ، لا يقدر عليها إلا من امتلك الموهبة والخيال ومهارة الرسم والتعبير وإحساسا عاليا بقيمة الجسد الإنسانى ومشاعره الفياضة.

كنت أود أن أتناول نماذج أكثر لشباب الفنانين الذين يمارسون فن الرسم بمهارة عالية، لكن تقيدى بعدد من الصفحات حال دون ذلك.

واكتفيت فى هذه الدراسة باستعراض نماذج من أعمال الفنانين التشكيليين المصريين الذين أنجزوا رسوما عديدة وعرضوها إلى جانب إبداعاتهم فى فن الجرافيك والنحت والتصوير، إضافة إلى الفنانين الذين أولوا اهتماما خاصا بإنتاج أعداد كبيرة من الرسوم وعرضوها تباعا خلال المعارض الخاصة أو المشتركة.

قد يكون فاتنى تناول بعض الأسماء المهمة التى لديها رسوم جادة، لكن لم تتوافر لدى المادة المناسبة لهم أو سقطوا سهوا دون قصد فالتمسوا إلى العذر مثل الفنانين الراحلين: (حامد الشيخ، عبد المنعم مطاوع، كمال خليفة، أحمد عثمان، عونى هيكل ، صلاح عبد الكريم، نحميا سعد).

## الإسكندرية.. تاريخ حافل بالإبداع التشكيلي والريادة

عصمت داوستاشي

### المدخل

### البحر - المدينة - الفن

تحت عنوان (الإسكندرية.. تاريخ حـــافل بالريادة) سأقدم فى الصفحات التالية لهذا المدخل دراسة سريعة لبانوراما ميلاد الحركة الفنية بالإسكندرية (فنون الرسم والتصوير الزيتى والنحت وطباعة الأعمال الفنية) على وجه الخصوص وذلك بعد تقديم لمحة سريعة عن تاريخ المدينة العريقة منذ الحملة الفرنسية حتى عصر ازدهارها على يد والى مصر محمد على باشا.

ثم أستعرض المؤسسات والمدارس والجمعيات المعنية بالفنون الجميلة بالإسكندرية طوال القرن العشرين مثل مراسم الأجانب التى كانت بمثابة المدارس الأولى التى فيها تعلم روادنا مثل محمد ناجى ومحمود سعيد وسيف وأدهم وانلى ومحمود موسى وغيرهم. مع دور الأجانب فى إنشاء مدارس ومعاهد معنية بتعليم الفنون مثل مدرسة دون بوسكو التى أنشأتها الجالية الإيطالية، وجمعية هواة الفنون الجميلة التى أسسها حسن كامل وهى أول جمعية ينشأها مصرى سكندرى بالمدينة عام 1929، ثم جماعة الفنانين والكتاب التى أنشأها محمد ناجى عام 1934 بجانب المعهد البريطانى وجمعية الصداقة المصرية الفرنسية وإنشاء متحف الفنون الجميلة والمركز الثقافى بمحرم بك عام 1954 الذى شهد ميلاد أول وأهم بينالى تشكيلى لفنانى حوض البحر الأبيض المتوسط والذى افتتحت أول دوراته عام 1955 ومازال مستمرا واحتفل فى ديسمبر 2005 باليوبيل الذهبى لمرور خمسين عاما على إطلاقه، وفى عام 1957 تم افتتاح كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية والتى عملت على تغيير المناخ والخريطة الإبداعية والفنية وإمداد المدينة بأجيال جديدة من الفنانين هم الآن على قمة هذا الإبداع الجميل.

وتحدثت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة منذ بدأت كجامعة شعبية ثم ثقافة جماهيرية إلى ظهور المؤسسات المختلفة والمتعددة فى النصف الثانى من القرن العشرين، ودور المراكز الثقافية الأجنبية وقاعات العرض الفنية بها إلى افتتاح مكتبة الإسكندرية مع بداية الألفية الثالثة ودورها العظيم فى بلورة كل هذه الأنشطة وتكثيفها وتقديمها فى صورة وشكل عالمى رفيع يليق بالإسكندرية مدينة الفن والثقافة والإبداع. وفى هذا المدخل ودون الدخول فى تكرار لما كتبته فى البحث الأساسى للكتاب سأرد على أسئلة لماحة طرحها المهندس د. محمد عوض (مدير مركز دراسات الإسكندرية وحضارة البحر الأبيض المتوسط) لاستكمال ملامح هذه البانوراما التى أراها فى مجملها مدخلاً لمزيد من الدراسات والأبحاث للمهتمين بهذا المجال.

### مقتطفات / حضارة واحدة

كتب عبد الخالق الطريسى سفير المملكة المغربية بمصر فى مقدمته للجناح المغربى فى الدورة الثانية فى بينالى الإسكندرية لدول حول البحر المتوسط التى افتتحت عام 1957 أن: «حوض البحر الأبيض المتوسط يضم مجموعة من الشعوب لها خصائص تنفرد بها ومميزات حضارية تجمع بينها فتجعلها تختلف عن بقية شعوب المعمورة.. ولما كانت شعوب البحر الأبيض المتوسط واقعة فى منطقة تعتبر واحدة من حيث هذه المؤثرات الجغرافية.. فإن الحضارات التى أنشأتها تلك الشعوب كانت متجانسة أو متشابهة إلى حد بعيد.. ومتأثرة ببعضها بفضل المواصلات البرية والبحرية التى ربطت بينهما فى مختلف العصور.. ولولا فوارق اللغة والديانة لأمكن اعتبار حضارات هذه الشعوب كلها مجرد مراحل لتطور حضارة واحدة نمت وترعرعت فى حوض بحرنا المتوسط.. وقد أجمع المؤرخون على اعتبار هذه المنطقة التى حباها الله باعتدال تام فى طبيعتها موطنا من أهم مواطن الحضارة البشرية ومهدا صالحا للفن والإبداع.

من أهم مظاهر قوة هذه الشخصية اتساع خيال الفنانين وإحساسهم القوى للفن وتذوقهم له.. مع المقدرة والمهارة فى التعبير عن ذلك الخيال وهذه الأحاسيس.. ولذلك فإن من أبرز مميزات الشعوب القاطنة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط: الذكاء المتقد الذى ولد اتساع الخيال فى النفوس وأرهف الأحاسيس فترجمت اليد الماهرة خيال الفنانين من حقائق عبرت أحسن تعبير عن شخصية شعوبهم وعن مدى مساهمتهم فى تطور الحضارة».

وكأن عبد الخالق الطريسي يتحدث عن الإسكندرية ومبدعيها كجامعة لهذه الفكرة الحضارية التي تتسم بالشمولية وقوة الإبداع. وأكد على هذه الرؤية ماكس دبانه في مقدمته لمعرض هام جدا افتتح بأتيليه الإسكندرية عام 1955 تحت عنوان (وجوه سكندرية) جمع فيه مختلف الإبداعات الفنية التي تتمحور حول الوجه الإنساني عبر تاريخ المدينة منذ إنشائها وحتى وقت إقامة المعرض يقول: «لعل الإسكندرية منذ تأسيسها حتى أيامنا هي المدينة الوحيدة في العالم التي يتضح فيها أكبر قدر للوجه الإنساني من تنوع واختلاف في الملامح.. وفي هذه المدينة التي تعد مفترق طرق للأجناس جميعا في القارات الثلاث حيث تختلط الأجناس وتمتزج ويسير بعضها بجانب البعض.. فنستطيع أن نرى نماذج من كل الدرجات سواء كانت نقية أو أصابها التغيير بمقادير متفاوتة من النماذج».

ويؤكد على هذا المزيج العالمي من الفنانين بالإسكندرية وحجم تأثيره على جيل الرواد الباحث القدير على أحمد خالد مدير متحف الفنون الجميلة والمركز الثقافي والذي شغل المنصب من عام 1963 إلى وفاته عام 1976 في مقدمة للمعرض الهام الذي نظمه بالمتحف في يناير 1973 تحت عنوان (معرض الحياة الفنية في الإسكندرية في النصف الأول من القرن العشرين) وهو يستشهد بما كتبه كمال الملاخ (باحث في الفنون وصحفي وأثري) في كتابه (50 سنة من الفن) من أن: «حركة الفنون التشكيلية نشأت في الإسكندرية نشأة عصامية اشترك فيها سكانها من المصريين والأجانب.. وكانت مراسم الفن بالإسكندرية تؤدي رسالتها الهامة في تدريس الفن لهواته.. ومن هذه المراسم لمع اسم فنان يوناني يدعى قسطنطين زوجرافو يرسم بالألوان المائية وتعتبر مجموعته التي تركها سجلا للحياة في مدينة الإسكندرية من ١٩٠٥ إلى 1913.

ومن المراسم التي كان لها الفضل في نشر الحركة الفنية في المدينة مراسم أورتورو زانانيري وتشيفلتي الأب وجلفاني.. وكان زانانيري مصورا إيطاليا شابا أكمل دراسته الفنية في إيطاليا وجاء للإسكندرية في مستهل هذا القرن (القرن العشرين) وأنشأ مرسما بها وأعطى دروسا لهواة الفن من مصريين وأجانب ودرس عليه في سنة 1915 فنان مصر الكبير محمود سعيد وغيره من شباب الثغر.. وقد رحل زانانيري إلى إيطاليا عندما بدأت الحرب العالمية الثانية حيث وافاه القدر المحتوم.. ويعتبر المصور (ليتساس) من أقدم الفنانين اليونانيين بالإسكندرية ومن أبرز تلاميذه (أنجلو بولو - أوسكار تيرني) كما حضرت للإسكندرية (فلورا كرافيا) وأقامت معرضاً بها في سنة 1914 وظل مرسمها يؤدي رسالته الفنية بالمدينة إلى ما قبل قيام الحرب العالمية الثانية حيث رحلت إلى اليونان.

كما هبط الإسكندرية بعد الحرب العالمية الأولى مصور الباستيل المشهور (جول بالنت) وظل مشهوراً إلى أن رحل إلى بلاده بعد الحرب العالمية الثانية حيث توفي.. ومن الفنانين الإيطاليين الزائرين للإسكندرية (أوتورينو بيكي) الذي أسس مرسمه بها في أواخر سنة 1929 وكان أول المنتظمين فيه الأخوين (سيف وأدهم وانلي) وصديقهما (أحمد حلمي) وظل المرسم يؤدي رسالته إلى أن توفي (بيكي الكبير) في سنة 1948 حيث تولى أمر المرسم ابنه (سيلفيو بيكي) إلى أن هاجر هو الآخر إلى وطنه الأم إيطاليا».

ولم يذكر الملاخ وعلى خالد الفنانين السكندريين من جنسيات أخرى والمقيمن بصفة دائمة بالمدينة وكان لمراسمهم دور إيجابي في إثراء الحركة الفنية وتنميتها طوال النصف الأول من القرن العشرين وكان أشهرهم (جوزيبي سباستي) الذي شغل منصب السكرتير الفني والفخري لأتيليه الإسكندرية منذ عام 1935 وحتى وفاته عام 1961، وكان مرسمه بالأتيليه بمثابة مدرسة هامة لهواة الرسم مع مراسم زملائه من النحاتين والمصورين.

**نص تنويري:**

والحديث عن الإسكندرية وقدرها ومكانتها ليس تعصبا مني كسكندري لمدينتي.. ولكنها حقائق فرضها التاريخ على هذه المدينة منذ أمر الإسكندر المقدوني مهندسه دينو قراط ببناء الإسكندرية عام 331 ق.م وحتى اليوم.. كما أن الحديث عن التأثيرات الأجنبية ليس من باب الفخر أو الرضا بالمستعمر.. صحيح الإسكندرية بنيت كأول مدينة إغريقية على أرض مصرية وفوق أنقاض قرية فرعونية ساحلية (راقوده) لم يكن لها شأن في التاريخ المصري القديم.. إلا أن الوجود الأجنبي في الإسكندرية حقيقة مرتبطة بالمدينة وحتى يومنا هذا.. وتعدد الأجناس لها هو الذي أوجد ذلك النسيج المتميز لسكانها وخلق ذلك التألق الفارق لمبدعيها على مر الزمن.. فهي إذن مدينة رائدة ومدينة رواد ومدينة إلهام أمس واليوم وغدا.. فيها نجد

على الدوام تزاوج الأصالة بالمعاصرة.. الأصالة مرتبطة بالعمق الحضارى للمدينة والذى خلق منها مدرسة مستنيرة متأصلة فى مجالات المعرفة الإنسانية وفى ذلك التنوع الإبداعى ومجالات الفنون والثقافة المختلفة وتأثير العصور المتتالية عليها بداية من الهيلينية إلى القبطية والإسلامية.. يقع تحت تأثير هذه المدرسة أهل المدينة والوافدين إليها بنفس القدر والتوازن.. والمعاصرة تأتيها من أبوابها المفتوحة على أركان الدنيا كلها.. باب البحر على المتوسط وباب الغرب على شمال أفريقيا وباب الشرق على حضارات آسيا وباب الجنوب على العمق المصرى الراسخ والخالد والذى يحمل عبق أفريقيا والنوبة وكل حضارات الدنيا القديمة.. من كل هذه الأبواب تأتى المعاصرة حتى لو كانت قادمة من محتويات مقبرة فرعونية تم اكتشافها اليوم.. عندما غزت الفنون الآسيوية التقليدية وخاصة فنون الرسم اليابانية أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى تغيرت وتبدلت مدرسة باريس وانطلق فنانوها بوحى من هذه الرسوم إلى آفاق معاصرة جديدة وباهرة.. لقد حرك القديم الكلاسيكى المواهب الشابة المتوهجة وعندما يتم المزج الواعى بالموجود والوافد تتوالد تلك الإرهاصات المعاصرة التى تكسب الأصالة الجلال والقدسية ورغم أنها قضايا شائكة يدور حولها الجدل الدائم (الأصالة والمعاصرة) و(التراث والوافد) إلا أن الإسكندرية كانت قد تجاوزت إشكاليات هذه القضايا الشائكة وتركتها للآخرين أصحاب النبع الواحد والباب الواحد وقدس الأقداس الذى لا يفتح إلا للكهنة.. كل مبدعى الإسكندرية كهنة وقدس أقداسها مفتوح على البحر والسماء تجاه الصحراء والخضرة.. مزروع فى كل قلوب سكانها من صلبها كانوا أو محبيها وعشاقها من كل أركان الدنيا.. الإسكندرية كمدينة حكاية وكفن رواية وكإبداع دراما جميلة ممتعة تنسج مشاعرنا معها صاعدين هابطين ولكننا فى نشوة الفن الجميل نظل على الدوام فى هيام سحرها.

**مدارس واتجاهات**

لم تختلف المدارس الحديثة التى انتهجها فنانو الإسكندرية من الأجانب والمصريين منذ مطلع القرن العشرين وحتى الآن عن مدارس الفن الغربى فى اتساق زمنى وشكلى ومضمونى مع الاجتهادات الريادية فى خلق هوية مصرية من إبداعات الرواد؛ فاستلهم محمد ناجى الرسوم الجدارية للمصريين القدماء فى صياغة لوحاته الملحمية وضمها فلسفة وروح فن الفراعنة من حيث الابتعاد عن البعد الثالث وتكثيف الخطوط المرسومة المحيطة بالأشكال وتأكيد الألوان الواضحة الصريحة بسحرية مناخ وادى النيل، واستلهم محمود سعيد موضوعات شعبية من البيئة السكندرية وعالجها بضوء سكندرى ساطع أكسبها ذلك اللون النحاسى الساحر لسكان السواحل وحقق فى لوحاته لبنات بحرى ذلك المذاق الفريد النادر للروح المصرية التى تألقت فى أعمال الجيلين الثانى والثالث، وإذا كان ناجى قد بدأ تأثيريا مواكبا لهذه المدرسة الباريسية التى أدخلت الفنون إلى رحابه الفنى الحديث فإنه اقترب إلى الحوشيين فى أواخر إبداعاته وخاصة مرحلة الحبشة التى يمكن أن نقارنها بمرحلة جوجان، بعكس محمود سعيد الذى بدأ من اتجاهات مختلفة فى بحث مضن ليرسو على شاطئ إبداعى خاص به.. لم يكن مؤمنا على ما يبدو بالمدارس الفنية فقد تألق أكاديميا فى مراحل دراسته بمدرسة جوليات بباريس وفى مصر حاول أن يكون فطرياً تلقائيا وكأنه يبدأ من جديد ولكنه انتهى صوفيا تجريديا فى آخر إبداعاته للمناظر الطبيعية حيث شكل الضوء مثلثات منشورية متوهجة متفجرة فى كل مكان.. فالفنان السكندرى بطبيعته المناخية والمزاجية والحضارية يميل إلى الاستقلال عن المدارس المعروفة حتى وإن بدأ معها.. يميل إلى التجريب والتجديد والبحث وعندما يرسو على شاطئ ما.. سرعان ما يرحل بحثا عن شواطئ أخرى ولكن قليل من فنانى الإسكندرية من اهتم فعلا بتصوير ورسم الشواطئ يؤكد ذلك ما كتبه الفنان الناقد حسين بيكار عن معرض لفنانى الإسكندرية أقيم بالقاهرة خلال السبعينيات ينتمون إلى ثلاثة أجيال.. جيل سيف وانلى وكامل مصطفى.. وجيل حامد عويس.. وجيل الفنانين الشبان.. وهم يعرضون منتخبات معدودة من إنتاجهم تعتبر نموذجاً للأستاذية بأبعادها المختلفة التى صقلتها التجربة وعمقتها الثقافة وهذبتها المسئولية:

«وهناك ظاهرة تبدو بوضوح فى أعمال فنانينا الذين تشربت أعماقهم بزرقة البحر.. وأرهفت نفوسهم نسائم الشاطئ.. فاستثناء الفنانين كامل مصطفى ومحمد حسن القبانى اللذين استلهما موضوعاتهما من صميم البيئة السكندرية (البحر).. نجد أن باقى الفنانين انطلقوا إلى ما وراء حدود الأفق اللازوردى بمتابعة موضوعات أقرب إلى وجدانهم تمس الذات.. أو تمس الإنسان بعامة.. أو تعالج

بعض القضايا بلغة الرمز.. أو تستنطق الشكل المجرد بلغة الصمت».

والرؤية النقدية لبيكار صائبة.. فقليل من فنانى الإسكندرية اهتم بالبيئة الساحلية وعبر عنها فى إبداعه.. وكانت توجهاتهم شمولية وإنسانية وتميل إلى التجريد التجريبى بأشكاله وألوانه المبتكرة الولادة بالحركة والتوالد إلى ما لا نهاية.. فى وقت نرى فيه مبدعى القاهرة على سبيل المثال وقد تجمد كل واحد منهم داخل أسلوب رصين لا يتحرك منه إلا إلى معالجات على نفس الإيقاع وكأنها لوحة واحدة تتكرر بألوان وأوضاع مختلفة فى الوقت الذى نلهث فيه وراء مبدعى الإسكندرية فى تجديداتهم وتنوعهم، وكان سيف وانلى الأكثر تميزا بينهم بعالمه التشكيلى الرحب.. والآن جيل الشباب بانطلاقاتهم الواسعة راكبين الوسائط المتعددة التى تأخذهم إلى آفاق المستقبل حتى أصبحوا الأكثر تميزا بين جيل شباب التسعينيات على مستوى مصر والمنطقة العربية ووصلت أصداؤهم إلى الخارج ففاز ثلاثة منهم بأول جائزة عالمية فى بينالى فينسيا فى نهاية القرن العشرين.

ولكن سأقف أمام نكسة التشكيل السكندرى فى نهاية السبعينيات والتى بدأت تتلاشى الآن إلا أن تأثيرها المدمر قد ترك آثارا سلبية عديدة على روح الإبداع السكندرى بصفة خاصة والمصرى بصفة عامة.. وهى الفترة التى تم فيها تحريم الرسم العارى الذى امتد إلى تحريم الرسم البشرى إلى تحريم رسم كل ما هو حى وكل ما هو طبيعى.. وانطلقوا بهذه المفاهيم ذات البعد الدينى السلفى إلى الاكتفاء بتجريدات الخط العربى واللف والدوران حول جماليات الزخارف المجردة المختلفة بالأحرف والأرقام مما أخذ بالتجربة السكندرية المتوهجة إلى شواطئ مظلمة باردة لم تتحملها الروح السكندرية التى سرعان ما تمردت عليها لتعاود انطلاقها فى مناخها الحر الذى يحترم العقائد ويحترم أيضا روح الإبداع الصادقة الحرة الخلاقة.

فى كتابى عن محمود سعيد الذى أصدرته وزارة الثقافة (صندوق التنمية الثقافية) بمناسبة مرور مائة عام على ميلاده عام 1997 كتبت: «حتى أواخر الستينيات كان الموديل العارى موضوعا تقليديا وملزما لكل فنان.. على الأقل خلال فترة دراسته الأولى سواء بمعاهد الفن الرسمية أو بالمراسم الخاصة.. ومع بداية السبعينيات وظهور الجماعات الدينية والمتغيرات الاجتماعية اختفى الموديل بشكل عام.. العارى وغير العارى.. واتجهوا إلى الحروفية والزخرفية والتجريدية فانتهى بذلك العصر الذهبى لفن التصوير المصرى المعاصر والذى تألقت فيه مجموعة لوحات الموديل العارى لمحمود سعيد والتى برع فى تصويرها كما لم يبدع أحد مثله من جيله سواء من المصريين أو الأجانب المتمصرين».

والطريف أن محمود سعيد اضطر لرسم العارى فى مرسم صديقه أنجلو بولو وبابا جورج ولم يكن يعرض هذه اللوحات فى معارضه وليس السبب لتحفظات عقائدية لأن رسم العارى حرام.. فقد كان الموضوع الأول والأهم فى الأكاديميات الفنية وفى مراسم الأساتذة والمبدعين فى كل أنحاء العالم.. ولكن تحفظ محمود سعيد مرجعه إلى موقفه الوظيفى كرجل قضاء له مكانته الاجتماعية الوقورة والتى تتنافى مع طبائع الفنان المنغمس فى رسم النساء العاريات.. وحين أنشأ محمد ناجى جماعة الفنانين والكتاب (الأتيليه) الإسكندرية عام 1934 حرص على إنشاء مرسم خاص لرسم الموديل العارى.. ولم يكن النظر إلى مثل هذه اللوحات مرتبط بالإثارة الجنسية إطلاقا وإنما من منظور الجماليات الفنية والموضوعات الحياتية.. كانت لوحات الأشخاص والوجوه والعارى والمجاميع منتشرة فى كل المعارض حتى بدأت فى الاختفاء القهرى مع بداية ظهور الجماعات الدينية المتطرفة والتى مازال أثرها باقيا حتى اليوم.. فى عام 1967 حين عرضت فى أتيليه الإسكندرية أعمال معرضى الثانى قبل تخرجى فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية والتى كنت على وشك التخرج فيها فى يونيو 1967 كانت هناك لوحتان عارى ضمن أعمالى فى التصوير الزيتى فوجئت بأن أحد أعضاء مجلس الإدارة وهو الخواجة غليونجى قد رفع اللوحتين من الحائط فى غير وجودى باعتبارهما من الأعمال الفاحشة وعيب عرضهما فى الأتيليه المحافظ.. ولكن لسوء حظه لمحه أستاذى المثال الكبير محمود موسى الذى شجعنى وأتاح لى فرصة العرض بالأتيليه وأنا مازلت طالبا.. كان يعمل وبيده مطرقة النحت.. نزل بسرعة ودون أى تفاهم ضرب الخواجة غليونجى بالمطرقة على رأسه ثم سحبه واللوحتين فى يده ليعلقهما فى مكانهما على حائط قاعة العرض مدافعا بذلك عن حرية الفنان فى عرض إبداعاته طالما تحترم القيم الجمالية ودون خدش مباشر للتقاليد والعقائد.. وقد فعلها محمود موسى بقوة المطرقة.. الجماعات المتطرفة

فعلت وبقوة الأسلحة فأسدلت الستار على المبدعين.

وفي الستينيات من القرن الماضي ومع ترسيخ الاتجاه الاشتراكي في نظام الحكم والذي أدى إلى متغيرات جذرية في البنية الاجتماعية للشعب المصري ومع إعلان أمين الفكر والدعوة بالاتحاد الاشتراكي كمال الدين رفعت حين أعلن بأن الدولة لن تمنع الاتجاهات التجريدية والسيريالية في الفن ولكنها لن تشجعها وستشجع الفن الواقعي الذي يمجد العامل والفلاح الممثلين لقوى الشعب المصري التي تتوجه إليه الثورة بالأمل في إعادة بناء المجتمع المصري إلى آخر هذه السياسة التي أثرت سلبا على الإبداع الفني بشكل عام والإبداع السكندري بشكل خاص، وبدأ عدد كبير من الفنانين يتجهون إلى الواقعية الاشتراكية سواء في الفنون الجميلة أو في الأدب والشعر أو سائر الفنون التعبيرية الأخرى في السينما والمسرح.. فبدأ تعظيم صورة الفلاح والعامل وتحقيقها في أحجام كبيرة عملاقة واتجهت الدولة بالفنانين في أفواج إلى السد العالي لتسجيل بناء هذه الملحمة الكبيرة، وأتذكر الإبداع المتميز الذي استلهمته عفت ناجي في لوحاتها عن السد العالي وهي لوحات سجلتها وكأنها تكتب نوتة موسيقية لسيمفونية رائعة، إلا أن معظم الفنانين رسموا العامل العملاق الذي يملأ اللوحة وخلفه خطوط السد العالي كصدى في خلفية اللوحة.

وخلاصة الموضوع أن المبدعين السكندريين وقفوا إزاء هذه المتغيرات وغيرها موقفا رافضا بشكل أو بآخر لروح التمرد المتمكنة فيهم وظلت إبداعاتهم متوهجة باستثناء قلة منهم كانت منساقة لضغوط أقوى من ضغوط الانتماء السكندري والذي كان غامضا داخلهم حيث توجهت أنظارهم إلى مركزية العاصمة (القاهرة) وكل ما فيها من مغريات غير متوفرة في الإسكندرية، المدينة التي بدأت تتراجع كمركز إبداعي واجتماعي واقتصادي في مصر ليصبح لها هذا الوضع الهامشي الإقليمي الموجود الآن والتي تحاول التخلص منه للانطلاق مرة أخرى إلى روح المتوسط وإلى العالمية التي كانت تميزها في كل عصور ازدهارها.

الآن تموج المدينة بمدعين شباب في اتجاهات حداثية وإرهاصات ما بعد الحداثية وبتقنيات متعددة وفي مغامرات إبداعية تستهدف العمل الفني دون النظر إلى مشتر أو جائزة أو تقييم أو تقدير وإنما تلبسهم روح الفنان الأصيل المبدع والمتجدد على الدوام.. وتظل إبداعات المدرسة السكندرية طوال القرن العشرين علامة فارقة في مسيرة الفنون الجميلة في مصر يشهد لها الشرق والغرب والشمال والجنوب.

**رعاة ونقاد ومجلس إحياء**

لقد شهدت الحركة الفنية بالإسكندرية طوال القرن العشرين مجموعة من رعاة الفن اختفى أمثالهم اليوم، ولعل أهمهم حسين صبحي الذي أشرف على بناء متحف الفنون الجميلة والمركز الثقافي بمحرم بك بالإسكندرية وإنشاء دورات بينالي الإسكندرية بحكم عمله كمدير عام لبلدية الإسكندرية واكتسب لقب راعي الحركة الفنية الثقافية والأدبية بالإسكندرية عن حق. وحسين صبحي (1906 - 1987) درس القانون والحقوق بكلية الحقوق الملكية بالقاهرة (جامعة القاهرة حاليا) وعمل معاون نيابة ١٩٣٠ وترقى في عمله إلى أن أصبح مديرا للأمن العام ثم مديرا لبلدية الإسكندرية لمدة 11 عاما، وترتبط فكرة تنظيم بينالي لدول البحر الأبيض المتوسط مع قصة إنشاء وافتتاح متحف الفنون الجميلة عام 1954.. ففي عام 1904 أهدى الألماني إدوارد فريد هام مجموعته الفنية الفريدة والمؤلفة من 210 لوحات لكبار فناني العالم إلى بلدية الإسكندرية وأهدى أيضا ٥٠٠ جنيه ذهب بشرط عرض مجموعته هذه في متحف خاص بها.. فاستأجرت البلدية شقة بشارع فؤاد ثم نقلتها إلى بدروم مستشفى العيون، وفي عام 1936 وهب البارون دي منشا فيلا بمحرم بك لكي تكون متحفا لهذه الصور وغيرها، وأثناء الحرب العالمية الثانية أصيبت هذه الفيلا بإصابات مباشرة فرصدت البلدية اعتمادات كبيرة لتحويلها إلى متحف كبير يليق بفنون الإسكندرية والذي افتتحه الرئيس جمال عبد الناصر في 23 يوليو 1954 بمعرض كبير لرواد الفن السكندري وعلى رأسهم محمود سعيد ومحمد ناجي وسيف وأدهم وانلي وغيرهم، ثم انتظمت فيه في العام الثاني أولى دورات البينالي الذي يحتفل بمرور خمسين عاما على إنشائه هو والمتحف عام 2005 وطوال النصف الأول من القرن العشرين كانت المجموعات الخاصة الفنية للأجانب وبعض السكندريين من أكبر المجموعات الفنية ربما على مستوى العالم، وكان لاهتمامهم باقتناء الأعمال الفنية أو تنفيذها ضمن المشاريع المعمارية المتنوعة دورا كبيرا في ازدهار الحركة الفنية بالمدينة، تلك الحركة التي بدأت تتلاشى تدريجيا مع هجرة هؤلاء الأجانب ومنهم مجموعاتهم الفنية النادرة والتي لو

بقيت بالمدينة لشكلت متحفا للفن من أكبر متاحف العالم.

وقد واكب كل هذا حركة نقدية موازية معظم روادها من الكتاب الأجانب كانوا ينشرون أخبار المعارض ونقدا فنيا لها فى العديد من الصحف التى كانت تصدر بشتى اللغات بالمدينة، ويظل أحمد راسم السكندرى أهم رواد النقد التشكيلى فى تلك الفترة، وراسم درس الفن فى شبابه مع ابن خالته محمود سعيد فى مرسم زنابيرى ثم اتجه للشعر والنقد الفنى والأدبى وأصدر العديد من الكتب أهمها كتاب (الظلال) الذى يعد من أوائل كتب النقد فى مصر.

لقد منحت الدولة أول جائزة تقديرية فى الفنون لمحمود سعيد عام 1961، وحصل العديد من فنانى الإسكندرية على جوائز الدولة التشجيعية والتقديرية وعلى العديد من الأوسمة المحلية والدولية وقامت المؤسسات الحكومية مثل بلدية الإسكندرية برعاية ودعم الفنون بجانب المؤسسات الأهلية كجماعة هواة الفنون الجميلة التى أنشأها حسن كامل عام 1929 وجماعة الفنانين والكتاب (أتيليه الإسكندرية) التى أنشأها محمد ناجى 1934 وجماعات أخرى عديدة اهتمت برعاية ودعم الفنانين وإبداعاتهم.ومع افتتاح متحف الفنون الجميلة ثم بعد ذلك كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام 1957 ترسخت الحركة الفنية بالمدينة وانتشرت قاعات العرض المختلفة والمتاحف كمتحف كلية الفنون وبعد ذلك متحف محمود سعيد الذى أقيم فى الفيلا التى يعيش بها بمنطقة جانكليس وتنوعت قاعات العرض فى المراكز الثقافية المصرية والأجنبية، وأنشئ فرع لنقابة الفنانين التشكيليين بالإسكندرية وأصبح له مقر وقاعة عرض خاصة بأنشطته فى منطقة سموحة، وتبلورت كل هذه المواقع وتألقت فى أنشطة إدارة الفنون والمراكز المختلفة بمكتبة الإسكندرية بعد افتتاحها 2001 - 2002، إلا أن كل هذه المجالات الثقافية والأنشطة ومواقعها كانت تعمل منفردة ولم تنتظم حتى الآن فى لجنة أو مجلس عام للفنون والثقافة بالمدينة وهو مشروع ظل مطروحا على المحافظة سنوات طويلة ولم يتحقق حتى الآن، ومدينة كالإسكندرية بتاريخها الفنى والثقافى العريض جديرة بإنشاء مجلس أعلى للفنون والثقافة بها ينظم هذا النشاط والجهد الإبداعى وحتى لا يترك مشتتا بين الجمعيات والمراكز والمؤسسات المختلفة، ويمكن لمكتبة الإسكندرية أن تقوم بهذا الدور الهام ليس فقط من خلال إدارة الفنون بها أو مراكزها المتخصصة وإنما من خلال إنشاء لجنة أو مجلس ينظم ويشرف على حركة الفنون الجميلة والإبداعات الأدبية وغيرها بالمدينة، وأن يتولى إصدار مجلة أو مطبوعة شهرية لتقديم هذه الأنشطة وأن ينضم إلى هذه اللجنة العليا ممثلين لكل المراكز والجمعيات والمؤسسات المعنية بالعمل الفنى والثقافى بالمدينة بما فى ذلك فنون العمارة التى لعبت دورا مهما وورياديا فى نهضة وإعمار وتألق المدينة بعد عام ١٨٨٢ حين بدئ فى إعادة تعميرها بعد أن ضربها الأسطول البريطانى ودمر أهم أحيائها فى ذلك الوقت.. إن تاريخ الإسكندرية الحافل بالفن والإبداع جدير بنهضة جديدة فى ظل المؤسسات المعنية به والتى انتشرت على خريطة المدينة وأن ينظم هذا كله مجلس متخصص لإحيائها.

**الحصاد الفكرى والأدبى والفنى القرن العشرين:**
**الإسكندرية**
**(القرن العشرين)**
**تاريخ حافل بالريادة الإبداع التشكيلى**

لقد أصبحت قصور الملوك مأوى للحيوانات الضارية!
وأصبحت مذابح الآلهة مرتعا للزواحف الدنسة...
آه!
كم من المنشآت قد اندثر!
هكذا تفنى أعمال البشر،
هكذا...
تغرب شمس الإمبراطوريات والدول.

بهذه الأبيات للشاعر فولنى من كتابه: «تأملات حول سقوط الإمبراطوريات» استهل العالم الفرنسى «جرانيان لوبير» دراسته القيمة عن مدينة الإسكندرية، التى نشرها فى مجلدات وصف مصر التى وضعها علماء الحملة الفرنسية فى منتصف عام 1798.

حيث أصيب جنودها بذهول شديد عندما وطئت أقدامهم أرض الإسكندرية، فلم تكن تلك المدينة الصغيرة التى ضمت بين جوانبها أكواخاً صغيرة يسكنها نفر من الصيادين هى بعينها الإسكندرية كما تخيلوها مدينة عظيمة وحاضرة لدولة البطالمة وعروساً للبحر الأبيض المتوسط فى العصور القديمة.

لم يتصور أحد من هؤلاء الجنود الغزاة أن ما قرأه عن عظمة الإسكندرية القديمة وما بها من مسارح وحمامات

وقصور ومكتبة عظيمة سيصبح أثرا بعد عين.

لقد كانت الحملة الفرنسية بكل سلبياتها كهجمة استعمارية.. نقطة تحول جديدة فى إعادة انتماء مصر إلى مجموعة دول البحر الأبيض المتوسط ونجحت فيما فشل فيه الاستعمار العثمانى لمصر لما يزيد عن خمسة قرون.. وبدأ عصر الإحياء السكندرى الجديد بما فيه من معاناة ثقافية بعيدة المدى.. لعل أهمها على الإطلاق هو فك رموز الحضارة المصرية العظيمة على يد العالم الفرنسى شمبليون، بفضل ما دون على حجر عثر عليه بمدينة رشيد القريبة من الإسكندرية.

إن مدينة الإسكندرية قد أصابتها الشيخوخة المبكرة أكثر من مرة ولكنها أبدا لم تصل إلى مرحلة الفناء والعدم، وكانت تستعيد شبابها ويعاودها صباها وتسترجع أيامها فى نضارة وازدهار، وهذا ما نرجوه لها على الدوام. ولو لم يأمر الإسكندر المقدونى عام 331 ق.م مهندسه «دينوقراط» ببناء الإسكندرية كأول مدينة إغريقية بمصر، لبنيت الإسكندرية على نحو ما.. فقد خلق هذا الموقع الجغرافى الممتاز ليكون عاصمة من عواصم الدنيا تصدر العلم والمعرفة والفن علاوة على تاريخها التجارى والاقتصادى المجيد.. حتى أنها سرقت الأضواء من مدن الإغريق العريقة، وأصبحت العاصمة الأولى لحضارة المتوسط.

والإسكندرية مدينة تدخل التاريخ من أوسع الأبواب، ونستطيع أن نؤرخ تاريخ البحر الأبيض المتوسط - فى تاريخ مدينة الإسكندرية - أما قبل إنشائها فلم يكن لهذا البحر - ككل مترابط - تاريخ، إنما كان هناك نشاط محدود فى هذا الجانب أو ذلك، والإسكندرية ليست مدينة تاريخ فحسب، وإنما هى مدينة حضارة كاملة شاءت متغيرات التاريخ أن تجعلها مناراً متصلا للمستقبل بعد أفول الحضارة المصرية.. مناراً له ملامح ومميزات فكرية وإبداعية كانت ومازالت مؤثرة على المنطقة المحيطة.

لقد أسهمت مدينة الإسكندرية فى بناء الحضارة الإنسانية فما إن استكملت المدينة مقوماتها حتى اتخذها بطليموس الأول عاصمة لملكه الجديد الذى شاده على جنبات الوادى - ثم أخذ يضفى عليها هو وأبناؤه من بعده كل أسباب المجد والعظمة حتى غدت أكبر ميناء فى البحر الأبيض المتوسط حينذاك.. بل غدت عاصمة العالم القديم بأسره وأعجوبته.

والإسكندرية ترتفع فى مينائها فوق جزيرة فاروس - هذه المنارة الشهيرة التى خلعت اسمها من بعد على مثيلاتها فى كثير من اللغات الحديثة - وفى المكان المعروف باسم «سيما» كان يرقد جثمان الإسكندر الأكبر فى تابوته «البللورى»، وفى منطقة «راقوده القديمة» كان معبد السرابيوم الشهير يقوم شاهدا على أن «سرابيس» كان إلها مصريا. وبها أيضا أقيم معهد للتربية وميدان للألعاب الرياضية وحلبة لسباق الخيل ومسرح كبير.. كما شيد القصر الملكى الرئيسى فوق جزيرة صغيرة شرق الميناء وإلى جواره دار العلم والمكتبة الشهيرة التى جمع لها البطالمة أكثر من نصف مليون بردية «والتى أعيد الآن إحياؤها فى نفس موقعها القديم تقريبا وافتتحت كحدث ثقافى عالمى فى ربيع عام 2000».. وقد نزل بها وبدار العلم عدد من العلماء الذين وضعوا أسس علوم التصنيف ونقد النصوص كما وضعوا قوائم للمؤلفات الإغريقية الأدبية.. ونقحوا مؤلفات هوميدريس.. وابتكروا علامات الاستفهام والتعجب وما إليها من فواصل الكلام، وفى الإسكندرية استطاع «إريستارخوس» أن يكشف دوران الأرض حول الشمس كما استطاع «اراتوسنيس» أن يقيس محيط الكرة الأرضية دون أن يخطئ فى أكثر من خمسين ميلا، وفيها كتب «إقليدس» كتاب المبادئ فى علم الهندسة، واخترع «هيرون» الآلة البخارية، وذاع صيت مدرسة الطب السكندرية ولا سيما فى التشريح والجراحة.

وظلت الإسكندرية تتمتع بمكانتها الرفيعة هذه طوال العصر البطلمى، حتى إذا فتح الرومان مصر وحولوها إلى ولاية من ولايات إمبراطوريتهم الواسعة فى عام 30 ق.م.. بقيت الإسكندرية مركزا لحكم الوادى أكثر من ستة قرون أخرى انتهت بالفتح الإسلامى، وبانتقال العاصمة إلى الفسطاط، لم تتوقف الإسكندرية عن الانحدار نحو الهاوية، بعد أن عانت طويلا طيلة اثنى عشر قرناً وحتى الإمبراطورية العثمانية لم يعد يعيش بالمدينة غير شعب صغير يقيم وسط الخرائب وتراب المقابر والأطلال ويشتغل بصيد السمك.

### الإسكندرية الجديدة

عندما دخلت الإسكندرية فى حوزة محمد على إثر انسحاب حملة فريزر بدأ عصر ازدهارها من جديد حين أدرك الباشا الوالى مدى أهمية هذه المدينة بالنسبة لمصر، فمن الناحية الحربية تعتبر الإسكندرية مدخلا هاما من

مداخل البلاد، فعن طريقها دخلت الحملة الفرنسية وعلى شواطئها نزلت القوات العثمانية لطرد الفرنسيين، وعلى مقربة منها نزلت القوات الإنجليزية لنفس الغرض، وعلى أرضها هبطت حملة فريزر، فلا غرابة إذا ما أولاها محمد على من العناية ما تستحق، فقفزت فى فترة قصيرة من مجرد مدينة صغيرة لا يزيد عدد سكانها عن سبعة آلاف نسمة إلى مدينة كبيرة وعاصمة ثانية لمصر. ومن أهم المشروعات التى ساعدت على ازدهار الإسكندرية هو مشروع محمد على شق ترعة المحمودية التى سميت باسم السلطان العثمانى محمود الثانى وعمل على تحويل الميناء الغربى إلى ميناء رسمى للبلاد، بدلا من ميناء رشيد، وبذلك تحول قناصل الدول الأجنبية من رشيد إلى الإسكندرية، وزاد بالتالى نشاط الأجانب الذين قاموا باحتكار نقل معظم صادرات مصر من الإسكندرية إلى الخارج.

وأصبحت غاصة بالتجار والمغامرين الأوروبيين يمارسون حياتهم وكأنهم يعيشون فى بلادهم دون أى قيود وتصبح الإسكندرية مدينة للأجانب فى مصر، حتى إنها لتبدو مدينة أوروبية أهلها يقتنون الجياد الأصيلة والمنازل الأنيقة ويعيشون عيشة الترف والنعيم، يقتنون اللوحات الفنية، ويستمعون إلى الموسيقى الكلاسيكية، ويمارسون كافة الأنشطة الفنية والثقافية فى إطار ازدهار الإسكندرية الجديدة التى بلغ عدد سكانها حوالى ١٤٣ ألف نسمة بحلول نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر، ومع نهاية القرن العشرين يبلغ عدد سكانها تقريبا خمسة ملايين نسمة على طول امتدادها الساحلى.

**إسكندرية الرواد الأوائل**

يؤكد الدكتور طه حسين فى كتابه «مستقبل الثقافة فى مصر - 1938» على أن العلاقة الجدلية بين التاريخ والجغرافيا تجعل الحقبة التاريخية المسماة باليونانية - الرومانية.. مرتبطة ارتباطا وثيقا بالانتماء الجغرافى لمصر من خلال إطلالها على البحر الأبيض المتوسط، فالعقل المصرى منذ عصوره الأولى.. عقل إن تأثر بشىء فإنما بالبحر المتوسط وإن تبادل المنافع على اختلافها فإنما تبادلها مع شعوب البحر الأبيض المتوسط.

ولقد كان د. طه حسين فاتحة لمدرسة ليبرالية كاملة من المتأثرين بانتماء مصر للبحر المتوسط وجزء من حضارته.

وأكمل المشوار بعده توفيق الحكيم وحسين فوزى الذى أنشأ معهد للأحياء المائية بمنطقة قلعة قايتباى.. ولويس عوض وحسين مؤنس وغيرهم فى مجالات الثقافة والفن مثل عبد الله النديم وسيد درويش الذى كان يستعد للسفر لإيطاليا لدراسة الأوبرا.

لقد شهدت الإسكندرية الحديثة ازدهار الصحافة بها وانتشار الجرائد والمجلات وإنشاء المسارح وأهمها مسرح زيزينيا الذى خرج من بين جدرانه صوت مصطفى كامل مدويا يصم آذان الإنجليز وعلى رأسهم المعتمد البريطانى.. وفى الإسكندرية شاهد المصريون أول عرض سينمائى فى إحدى المقاهى بعد أول عرض سينمائى تم فى العالم فى باريس.. وأنشئ بها أول استوديو سينمائى.. وازدحمت بمراسم الفنانين الأجانب والأندية الثقافية.

ويذكر دكتور جمال حمدان فى مؤلفه (شخصية مصر - دراسة فى عبقرية المكان) إنه فى المحصلة الصافية فإن مصر نصف أوروبية، ثلث آسيوية، سدس أفريقية، وفى داخلها تبدأ أوروبا عند الإسكندرية، وآسيا عند القاهرة، وأفريقيا عند أسوان.

هذه هى الإسكندرية التى يحتفل بها العالم مع نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الواحد والعشرين، ومع اكتشاف المدينة القديمة الغارقة تحت مياه الميناء الشرقى والعمل على إنشاء مكتبة الإسكندرية التى يمول إنشاءها العالم أجمع... ويقام فى باريس معرض بعنوان مجد الإسكندرية... ذلك المجد الذى سيبقى متألقا على الدوام.

**تصاوير البحر**

**ريادة وتميز**

انتشرت مراسم الفنانين الأجانب على طول شارع النبى دانيال والمنطقة المحيطة به والتى تمثل قلب الإسكندرية النابض حيث المسارح ودور السينما والمقاهى الشهيرة وأهم المكتبات وحى القنصليات ومكاتب الشركات الأجنبية والمحلات الضخمة والمتعددة الأدوار والمحطات الرئيسة لترام الرمل ووسائل المواصلات الأخرى.. وحيث كان الحى الملكى القديم إبان عظمة الإسكندرية البطلمية.. ومنذ بداية القرن العشرين وفنانين من كل دول أوروبا وفدوا على الإسكندرية التى رحبت بهم.. فنانين من إيطاليا وفرنسا واليونان وفنانين أرمن ومجر وشوام ومن مختلف الجنسيات ويكتب الدكتور صبحى الشارونى عن هذه المراسم فى كتابه «80 سنة من الفن» قائلاً:

«كانت مراسم الفنانين بالإسكندرية تؤدى دوراً بديلاً عن مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة وهو القيام بتدريس

الفن للهواة».

وهؤلاء كان بعضهم لم يستكمل دراسته أو فشل فيها، إلا أنهم كانوا نواة الجمهور الفنى الذى يتابع الحركة الفنية.. أما المراسم فلم تكن كلها لكبار الفنانين الأجانب؛ فقد كان بينهم فنانون من الدرجة الثانية أو الثالثة.. وكانت أعمالهم لا تتعدى الصور الشخصية أو المناظر الطبيعية التى تباع لوجهاء الثغر وأعيانه.

ومن هذه المراسم لمع اسم فنان يونانى يدعى «قسطنطين زوغرانوس» كان يرسم بالألوان المائية، وقد صور شواطئ الإسكندرية وسجل كبائن المصيفين المتناثرة، كما رسم الجمرك والميناء ونساء المدينة (بنات بحرى) بملاياتهن اللف.. وموقف الحمير فى سيدى جابر.. وغير ذلك من مشاهد الإسكندرية، وتعد أعماله سجلا للمدينة فى الفترة من 1905 إلى 1913.

لقد اختلفت الحركة الفنية بالإسكندرية عنها فى القاهرة من حيث النشأة ومسار تطورها والسمات العامة لإنتاج فنانيها.. ولم تكن محددة بتاريخ رسمى أو مناهج دراسية معينة.

ومن هنا اكتسبت الحركة الفنية بالإسكندرية انطلاقة حرة جعلت إبداع فنانيها سواء من الأجانب المقمين بها أو المصريين الذين تتلمذوا عليهم إبداعاً متميزاً مرتبطا ارتباطا قويا بتيارات وأحداث الحركة الفنية الأوروبية التى اتسمت طوال النصف الأول من القرن العشرين بتجاربها ومدارسها الحديثة المختلفة.

ويوضح الفنان د. محمد سالم - فى مقدمة كتبها لكتالوج معرض رؤى سكندرية أقيم فى القاهرة عام 1900 - هذا التميز الذى يرجعه أساساً لتخفف فنانى المدينة من القيود الأكاديمية قائلاً: «إن مراسم الفنانين الأجانب فى الإسكندرية كانت تدور فى دائرة الفهم الأكاديمى للفن بدرجات متفاوتة - إلا أن طبيعة الدراسة الحرة بها لم تكن تضع القيود الصارمة أمام الدارسين، أو تقيدهم بقيود النجاح أو الرسوب، أو تربط التفوق بالحصول على شهادة دراسية مقننة، ومن هنا كان طبيعيا أن ينمو فى ظل ذلك المناخ مجموعة من الفنانين الذين أثروا الحركة التشكيلية فى مصر عموما وليس فى الإسكندرية فقط.. محمود سعيد ومحمد ناجى ومحمود موسى والأخوين سيف وأدهم وانلى وغيرهم، وأعتقد أن هذا التخفف من قيود الأكاديمية فى دراسة الفن هو سمة أساسية من سمات الحركة الفنية فى الإسكندرية التى يمكن تتبعها فى إنتاج فنانيها مهما اختلفت اتجاهاتهم وأساليبهم الفنية. وجدت هذه السمة بداياتها الأولى فى طبيعة الدراسة الحرة فى مراسم الفنانين الأجانب.. ثم وجدت امتدادها الطبيعى مع إنشاء كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.. فقد توفر للتدريس بها عند إنشائها عام 1957 مجموعة متميزة من فنانى الجيل الثانى بالمدينة من تفاريخ الحركة التشكيلية المصرية الذين يجمعهم رفضهم لمفاهيم الفن الأكاديمى، وكان البعض منهم قد أسهم بصورة فعالة فى التمرد على تلك المفاهيم ومحاولة تغييرها من خلال عملهم ضمن الجماعات الفنية التى ظهرت فى الأربعينيات بالقاهرة وحملت دعوة التجديد فى شكل ومضمون الفن المصرى منذ تلك الفترة - حامد عويس - جمال السجينى عضوى جماعة الفن الحديث.. وماهر رائف - حامد ندا عضوى جماعة الفن المعاصر.. مع محمود موسى وسيف وأدهم وانلى الذين درسوا الفن دراسة حرة فى مراسم الفنانين الأجانب كما سبق القول، وكان من الطبيعى أن يتخرج على أيدى هؤلاء الفنانين وغيرهم أجيال من الفنانين الذين يمتلكون هذا التحرر فى فهمهم وفى ممارساتهم الفنية».

ومن ناحية أخرى يؤكد الفنان عز الدين نجيب فى كتابه «التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر» كيف كانت بداية الحركة الفنية تعبيراً عن حراك اجتماعى وعن تحول سياسى وثقافى شامل، يضخ الدماء متفجرة فى شرايين الأمة، ويستقطب مواهب شبابها، وكيف كان يمكن لهذا الغرس الفنى الوليد أن يموت فى مهده لولا ثلاثة عوامل أساسية يوضحها فيما يلى:

**الأول**: هو حملة المفكرين المصريين ورجال التنوير منذ نهاية القرن الماضى وأوائل القرن العشرين لإقناع الرأى العام بأهمية الفنون وضرورة الارتقاء بالذوق الجماعى ومحو أى التباس حول تعارض النحت والتصوير مع الدين، بدءاً من الشيخ محمد عبده وقاسم أمين وعبد الله النديم ولطفى السيد، مشاركين فى تغذية مناخ النهضة التحررية الداعية إلى الأخذ بسبل التقدم العصرى فى أوروبا - ثقافيا واجتماعيا - وإلى إحياء دورنا الحضارى القديم والوقوف على أقدامنا بثقة فى سباق التمدين.

**الثانى**: هو إقبال بعض أبناء الطبقات الثرية فى بدايات هذا القرن على مراسم الفنانين الأجانب لدراسة الرسم والنحت على أيديهم خاصة بالإسكندرية، مثل جورج صباغ

ومحمد ناجي ومحمود سعيد، وأصبح الفن يمثل طموحا راقيا ينافس الطموح إلى سلك القضاء لدى أبناء الطبقة الراقية.

**الثالث**: هو عبقرية فناني جيل الرواد ممن تخرجوا في مدرسة الفنون الجميلة أو درسوا في مراسم الفنانين الأجانب في تمصير الأساليب الأوروبية التي تربوا عليها، وفي ربطها بالمشروع النهضوي للأمة، الذي التفت حوله قوى المثقفين وطلائع العمل الوطني، كما نجحوا في المزج بين الفنون الجديدة وبين الفنون المصرية القديمة خاصة بالنسبة لمختار وناجي وسعيد وعياد واتخاذهم رموزاً من بسطاء الشعب للكفاح والتحرر والأصالة المصرية.

ويقدم عز الدين نجيب موقف رائد فن التصوير المصرى الحديث محمد ناجي (1888 - 1956) وحرصه على أن يكون فنه نقيضاً لما هو سائد من فن رسمي أجنبي:

«ناجي - الذى كان أول مصرى يعرض أعماله مع فنانين أجانب في معرض بالإسكندرية قام بافتتاحه رئيس الوزراء عام 1906 وهنأه بحرارة وهو يسلمه جائزة على أعماله، واقتنت بلدية الإسكندرية بعضها وقتئذ - فقد كان حرياً به أن يستمر في إشباع طلبات الطبقة الراقية التي ينتمي شخصيا إليها، فيجني بذلك ثروة، ولا سيما وقد انفتحت أمامه كل الأبواب بذلك التقدير المبكر - لكن قضيته كانت أكبر من ذلك بكثير وعلى الأصح كانت في اتجاه عكس ذلك - أن يكون نقيضا لما هو سائد من فن رسمي أجنبي، وأن يكون فنه بعثا واستنهاضا لتراث عريق، ومن ثم فقد ظل طوال حياته ينفق من ماله الخاص على فنه وليس العكس، وكان أكبر فوز له أن تتصدر لوحته - النهضة المصرية - إحدى قاعات البرلمان المصرى عام 1922 ومازالت حتى اليوم بمجلس الشورى.. ومرة أخرى تصل رسالة الفنان إلى من يهمه الأمر فكان هذا حسبه.. لكنه استمر مواصلا تأكيد رسالته الداعية إلى الاستقلال عن الثقافة الغربية - وهو تلميذها النجيب - وإلى ارتباط الفن بالمجتمع - يقول ناجي: واجبي أن أصبح الرسام القومي، رسام الملحمات القومية، إننا لا ينقصنا الأبطال الذين يظلون حبيسي الظلام لعدم وجود من يتغنى بمجدهم ورغبتي هي إثارة حب هذا الشعب الطيب للفن الذى يعيد الحياة في عروق العبقرية»، ثم يعلن ناجي في إحدى أحاديثه بأتيليه الإسكندرية الذى أسسه عام 1934: لقد حان الوقت لنؤكد أننا لم نعد تابعين لأحد أيا كان، في ذات اللحظة التي تعلن فيها الثقافة الغربية أنه لم تعد هناك مدارس بل مجرد أفراد.

لقد كان ناجي على حق.. الفنانون الأجانب الذين استوطنوا الإسكندرية لم يشكلوا إطلاقا مدرسة فنية مؤثرة بقدر ما كانوا أفرادا لكل واحد منهم اتجاهه الخاص.. ولم يستهدفوا الارتفاع بالذوق الجمالي للمصريين بقدر ما كانوا يتخذونهم مادة لفن جديد يرضى الباحثين عن روح الشرق.

ومن أهم الفنانين الأجانب بالإسكندرية ليتساس اليوناني أستاذ أنجلو بولو وأوسكار تيرني والفنان الإيطالي أرتورو زانييرى أستاذ محمود سعيد وأحمد راسم وسباستي واهتم برسم وجوه عظماء الإسكندرية وعاد إلى إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية حيث توفي هناك عام 1943 - والمصوران تشيفلي الأب وجلفاني والمجرى جول بلنت واشتهر بلوحاته بالباستيل وكان مرسمه بشارع دبانه واشتهر عالميا بعد ذلك - والإيطالي جياكمو سكاليت أستاذ محمود موسى وأعطى دروسا في النحت بجمعية هواة الفنون الجميلة وشارك مع ناجي في تأسيس أتيليه الإسكندرية ونفذ العديد من التماثيل والنافورات بالمدينة - والفنان اليوناني أنجلو بولو الذى حضر للإسكندرية عام 1916 وفي عام 1930 أقام أول معرض خاص لأعماله. والفنان أوسكار تيرني وهو من مواليد الإسكندرية ودرس الفن في روما وباريس ويعد من أوائل التجريديين بمصر - والفنان همبر وهو مصرى من أصل أرمني درس على يد أساتذة إيطاليين بالإسكندرية ويهتم بتصوير مناظر المدنية بالألوان المائية - والإيطالي أتورينو بيكي أستاذ سيف وأدهم وانلي وكان قد أسس مرسمه عام 1929 أما الفنان أنريكو براندانى فهو من خريجي مدرسة الفنون الجميلة العليا بالقاهرة ودرس الترميم بعد ذلك في إيطاليا وتأثر بالفن المصرى القديم والفن القبطي وهاجر بعد ذلك إلى أمريكا.

ومن أهم الفنانات الأجنبيات الفنانة إيرما بيرونى ابنة أستاذ الفن بالمدرسة الإيطالية والفنانة كرانيا اليونانية والفنانة اميليا كازوناتو أول مدرسة رسم لمحمود سعيد وكن يدرسن الفن لبنات الطبقة الراقية الأجنبية والمصرية.

**مدارس وجمعيات ومدارس فنية**

مع وصول الأجانب للإسكندرية وصل معهم قطاع كبير

من الحرفيين والمهندسين والفنانين خاصة في مجال الإنشاءات المعمارية، وطوال مائة عام تقريبا منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تم بناء «إسكندرية الأجانب» وهى المكونة من أحياء المنشية ومحطة الرمل والحى اللاتينى الذى يضم المتحف اليونانى الرومانى.. تم بناء هذه الإسكندرية مرتين فقد هدمت المدفعية الإنجليزية من بوارجهم الحربية المدينة تماما فى عام 1882 وتم إعادة بنائها على النسق الذى نعرفه الآن، وقد احتاج الأمر بجانب المهندسين والمقاولين إلى فنانين فى مجالات النحت والزخارف البارزة على واجهات العمائر والفيلات وتصميمات الأخشاب والحديد والرسوم الداخلية.. صحيح كانت كثير من مكونات هذه العمائر تأتى جاهزة من فرنسا أو إيطاليا إلا أن الأمر تطلب تصنيع بعضها بالإسكندرية وتدريب كوادر فنية وطنية للمعاونة. ونظراً لأن أغلب هؤلاء الفنيين من الإيطاليين فقد أنشأت الجالية الإيطالية مدرسة فنية صناعية بمنطقة أبى الدرداء بشارع الخديو (باب سدرة) وهى مدرسة (دانتى إليجرى) والتى اشتهرت باسم دون بوسكو وفى بداية هذا القرن افتتحوا بهذه المدرسة قسما مسائيا لتعليم الرسم بالفحم والنحت وإن كانت هذه المدرسة الليلية تعد أول معهد لتعليم الفن بالإسكندرية بجوار المراسم النشطة للفنانين الأجانب التى فتحت أبوابها لهواة الفنون الجميلة من المصريين والأجانب، إلا أن المدرسة الإيطالية اهتمت أساسا بتخريج أسطوات وفنيين فى حرف فنية مثل تشكيل الزخارف البارزة وعمل العقود المزخرفة فى العمارات والفيلات وصب القوالب ونحت الرخام. ووصل الأمر أنهم أرسلوا بعض المصريين المتفوقين فى الدراسة إلى إيطاليا كبعثات دراسية، وكان من أساتذة هذه المدرسة المصور «بيرونتى» الذى اهتم بتعليم طلابه رسم النباتات والزخارف النباتية بالفحم لاستخراج تصاميم وحشوات تصلح لزخرفة المبانى التى نشاهد الآن عدداً كبيراً منها مازالت فى حالة جيدة، وقد عمل الفنان الكبير محمود موسى مع والده فى هذا المجال واشتغل أيضا سيد درويش كمناول فى بناء المعبد اليهودى بشارع النبى دانيال.. واستمر نشاط هذه المدرسة حتى الستينيات وتم تمصيرها بعد رحيل الأجانب.

**جمعية هواة الفنون الجميلة**

مشروع طموح أسسه حسن كامل «الذى اشتهر باسم حسكة» وقد كان مشروع فنان فاشل لم يستكمل دراسته الفنية بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة فعاد للإسكندرية ليكون هذه الجمعية مع مجموعة من الهواة منهم عزيز أنطون وزكريا عبد السلام والمثال إبراهيم جابر عام 1929؛ وذلك لتعليم الفنون الجميلة من رسم وتصوير ونحت وزخرفة وعمارة، وقد تولى الفنان الكبير محمود سعيد رئاسة هذه الجمعية مع شقيقه حسين سعيد والرائد الكبير محمد ناجي والمهندس جان نيقولا يدس وزنانيرى وغيرهم، وتطوع بالتدريس بعض الفنانين الأجانب مثل جول بلنت وجوفرى ثورن وسكاليت، وألقى الأثرى الكبير سليم حسن محاضرة ضمن المحاضرات الكثيرة التى صاحبت أنشطة هذه الجمعية وأهمها أول صالون للفن بالإسكندرية عام 1931 فى سراى زغيب باشا وهى الآن مدرسة للبنات تواجه سينما أمير بشارع فؤاد، وقد زار هذه المدرسة مثال مصر الأول محمود مختار وكان لتشجيعه لمحمود موسى الأثر الكبير فى استمرار هذا الفنان فى الإبداع الفنى وأن يهجر عمله فى صب القوالب لزخارف العمارات، وقد تعلم فى هذه المدرسة سيف وأدهم وانلى ومحمود حلمى وغيرهم من الرعيل الثانى من فنانى المدينة.

**أتيليه الإسكندرية (جمعية الفنانين والكتاب)**

أسسها محمد ناجى عام 1935 مع مجموعة من أصدقائه الأجانب (ثورن - سباستى - ريتشارد) وكان ناجى فى رحلة إلى اليونان عام 1934 لعرض أعماله بدار أتيليه أثينا ومعه زنانيرى الذى ألقى محاضرة فى نفس المناسبة، وقد أعجب كلاهما بفكرة وأهداف أتيليه أثينا الذى يجمع نخبة الأدباء والمفكرين والفنانين بالمدينة وقد عقدا العزم على تنفيذ فكرة مشابهة عند عودتهما للإسكندرية. وقد تنقل أتيليه الإسكندرية فى مجموعة مبان إلى أن استقر فى بداية الستينيات فى مقره الحالى وهو فيلا كرم بشارع فكتور باسيلى بالأزاريطة، وكانت هذه الفيلا الفاخرة قد بناها التاجر اليونانى تمفاكو 1893.. وتم افتتاح مراسم لهواة الفن ونظمت العديد من المعارض الجماعية والخاصة والصالون السنوى للأتيليه، واستضافت الجمعية معارض عالمية لأول مرة فى تاريخ العروض الفنية بمصر. ومازال أتيليه الإسكندرية يؤدى رسالته الفنية والثقافية وتوسع فى أنشطته التقليدية وقدم أنشطة جديدة كنادى الكاميرا الذى انضم إلى الأتيليه بعد حل «جمعية الصداقة المصرية الفرنسية»، وانتقال معظم أنشطتها وأعضائها إلى أتيليه الإسكندرية عقب العدوان الثلاثى على

مصر عام 1965.. وكنادى الفيلم وورش للإبداعات الأدبية والشعرية.. ويضم الأتيليه مراسم لكبار الفنانين بالإسكندرية يعد كل مرسم مدرسة من مدارس تعليم الفن للهواة، ولقد كان مرسم المثال الكبير محمود موسى من هذه المراسم باعتباره أول مصرى بعد محمد ناجى تقبل عضويته بالأتيليه ويصبح عضوا فى مجلس إدارته ويعمل على بقاء هذه الجمعية واستمرارها.

**المعهد البريطانى**

كان حريصاً بعد الحرب العالمية الثانية على تنشيط الحركة الفنية بالمدينة فانشا قسماً خاصا لهواة الفن من الجنود البريطانيين الذين انتشروا فى حدائق الشلالات وترعة المحمودية والكورنيش لرسم مناظر المدينة.

ونظم المعهد معارض للفنانين الجنود وألقوا المحاضرات الفنية وشارك كثير من الفنانين المصريين فى هذه الأنشطة، وقد تأثر سيف وأخوه أدهم بمشاهدات الجنود البريطانية وهم أمام حوامل الرسم يسجلون مناظر ترعة المحمودية ومنهم حصلوا على أول مجموعة من الألوان الزيتية حيث كانت بدايتهما. وقد شاهدت فى مرسم الفنانة الكبيرة عفت ناجى كثيراً من رسوم ولوحات هؤلاء الجنود التى اقتناها شقيقها محمد ناجى تشجيعاً لهم من المعارض التى كان المعهد البريطانى ينظمها من حين لآخر.

**جمعية الصداقة المصرية الفرنسية**

أسسها مجموعة من المثقفين ورجال الأعمال المصريين الفرنسيين ورأسها الأديب العالم الدكتور حسين فوزى الذى أنشأ معهد الأحياء المائية المجاور لقلعة قايتباى.. أقامت العديد من المعارض لفنانين فرنسيين وسكندريين هذا بجانب المحاضرات الفنية والحفلات الموسيقية والأنشطة الفنية التى تهم هواة الرسم والتصوير الضوئى.

**المراكز الثقافية الأجانب**

لقد شهدت الإسكندرية نهضة فنية وثقافية طوال النصف الأول من القرن العشرين شارك فى معظمها الأجانب المقيمون بالمدينة من خلال جمعيات فنية مشتركة بينهم وبين المصريين أو من خلال معاهدهم الثقافية والقنصليات التى دعمت هذه الأنشطة فأنشئت جماعة «مصر - أوروبا» عام 1949 وأقامت معارض لفنانى الإسكندرية.. بجانب أنشطة الجالية اليونانية والجالية الإيطالية التى أهدت المدينة النصب التذكارى للخديو إسماعيل المقام فى المنشية مواجها للميناء الشرقى..

واستمر نشاط المعاهد الأجنبية حتى بعد ثورة 1952 كصورة باهتة من أنشطة النهضة السكندرية السابقة.. وتنظم هذه المعاهد الآن حتى بعد توحدها الأوروبى كثيراً من المعارض الفنية لفنانين بلادها وفنانى مصر وكثير من المحاضرات الفنية والأنشطة الأخرى، وبعضها افتتحت به مراسم لهواة الفن وطلبة المدارس.. كما قامت الجامعة الشعبية التى تحولت بعد ذلك إلى قصور الثقافة بدور فى إنشاء مراسم لهواة الفن وقاعات عروض تشكيلية «التحق كاتب هذه الدراسة عام 1961 بمرسم الفنان سيف وانلى بالجامعة الشعبية وكان مقرها بالمنشية».

**متحف الفنون الجميلة والمركز الثقافى**

أنشئ بمنطقة محرم بك بشارع منشا وافتتحه الرئيس جمال عبد الناصر فى عيد الثورة الثانى (23 يوليو 1954) بمعرض لفنانى الإسكندرية.. كان ضرورة حتمية لمدينة مزدهرة بالفن والفنانين.. وكان من الطبيعى فى ظل هذه النهضة الفنية الكبيرة أن يقتنى أهالى الإسكندرية الكثير من الأعمال الفنية من روائع الفن العالمى والمصرى الحديث.. حتى أن كثيراً من العائلات الثرية كانت تملك مجموعات فنية عالمية ومنها مجموعة الألمانى «إدوار فريد هايم» التى أهداها عام 1904 لبلدية الإسكندرية والمكونة من 210 لوحات فنية تمثل مدارس الفن الأوروبى المختلفة من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين فى التصوير والجرافيك.. واشترط إقامة متحف يضم هذه المجموعة وعليه فقد تم تكليف المهندس المعمارى فؤاد عبد المجيد عام 1949 من قبل مدير بلدية الإسكندرية وراعى حركتها الفنية فى ذلك الوقت حسين صبحى لوضع تصميمات متحف الفنون الذى يعد أول بناء شيد خصيصا ليكون متحفاً للوحات فنية وتماثيل نحتية فى مصر بل فى المنطقة العربية وقارة أفريقيا.. وقد تم بناء المتحف على أحدث الطرز المعمارية المخصصة لمتاحف الفن متضمنا العديد من صالات العرض التى تتوفر فيها إضاءة طبيعية وتهوية غير مباشرة. وضم المتحف مكتبة فنية ومركزاً ثقافياً خصصت له صالة كبيرة للعروض الموسيقية والمسرحية والسينمائية.. وضم بجانب مجموعة فريد هايم مجموعة مهداة من محمد محمود خليل للفنانين الفرنسيين المستشرقين.. ويضم أيضا أعمال رواد الفن السكندرى محمود سعيد ومحمد ناجى وسيف وأدهم وانلى ومحمود موسى وكامل مصطفى ومحمود حلمى وشباب فنانى الإسكندرية فى ذلك الوقت

الذين أصبحوا اليوم من كبار الفنانين.. وأقيم المتحف على قطعة أرض وهبها لهذا الغرض (البارون شارل دى منشه) وتولى إدارة هذا المتحف حنا سميكه من 1954 حتى 1958 ثم الفنان محمد حسن حتى 1961 ثم على خالد حتى وفاته عام 1976 ثم تولى الفنان محمد حامد عويس إدارة المتحف خلال عام 1978 لمدة شهور قليلة ثم تولى الفنان محيى الدين صالح هذا المنصب حتى عام 1993 حين انتدب كاتب هذه السطور لتولى إدارة متحف الفنون والإشراف على تنظيم الدورة الثامنة عشرة لبينالى الإسكندرية حتى مارس 1995 وبداية من أغسطس 1998 تولى الإشراف على المتحف الفنان مصطفى عبد الوهاب.. وبجانب الأنشطة المتحفية والثقافية والعروض الفنية فإن أهم ما قدمه راعى الفن بالإسكندرية حسين صبحى للمدينة من خلال هذا المتحف هو تنظيم دورات بينالى الإسكندرية منذ عام 1955.. وهكذا أدى هذا المتحف دوراً رياديا مهما فى أن يكون إطلالة صادقة على إبداعات فنانى حوض الأبيض المتوسط وفنانى العالم مما أفاد كثيراً الأجيال الجديدة من فنانى المدينة خاصة بعد افتتاح كلية للفنون الجميلة بها عام 1957 والمتحف وبينالى الإسكندرية تحت الإشراف المباشر لوزارة الثقافة - المركز القومى للفنون التشكيلية - اعتبارا من عام 1999.

**بينالى الإسكندرية لفنون دول البحر المتوسط**

افتتح الرئيس جمال عبد الناصر فى عيد الثورة الثالث فى 26 يوليو 1955 أول دورات هذا البينالى الذى يعد البينالى الثالث على مستوى العالم بعد بينالى فينسيا وبينالى ساو باولو.. لقد كانت مراسم الفنانين الأجانب ومعاهدهم الثقافية وتجمعاتهم تشكل بانوراما للفن الأوروبى فى الإسكندرية طوال النصف الأول للقـــرن العشرين فإن بينالى الإسكندرية قدم بانوراما أكثر اتساعا وشمولاً لفنون دول البحر الأبيض المتوسط طوال النصف الثانى من القرن العشرين.. فظلت الإسكندرية طوال قرن كامل تطل على أحدث الاتجاهات والإبداعات التشكيلية التى تقدمها دول المتوسط خاصة فرنسا وإيطاليا وأسبانيا، وحيث كانت باريس طوال نصف القرن الأول هى منارة الفنون الجميلة للعالم كله وكانت إنجازات باريس فى كافة المجالات تنتقل فى اليوم الثانى للإسكندرية.. فتوفر لأهل هذه المدينة من الأجانب والمصريين ارتباطا عالميا قل أن يحدث لأى مدينة أخرى وأكسبها صفاتها الخاصة وإبداعات فنانيها المتميزة.. لقد كان بينالى الإسكندرية طوال كل دوراته مدرسة فنية كبيرة قدمت المتغيرات الفنية التى سادت العالم وهى متغيرات هامة وجوهرية انعكست بالضرورة على فنانى مصر بصفة عامة وعلى فنانى الإسكندرية بصفة خاصة وأكسبتهم مميزاتهم الخاصة فى إبداعاتهم التى تنتمى إلى روح المتوسط أكثر من أى شيء آخر.

فى عام 2005 يمر نصف قرن على إنشاء بينالى الإسكندرية قدم خلالها ثلاثة وعشرين دورة من دوراته كان لى شرف تنظيم الدورة الثامنة عشرة حيث أصدرت كتاباً يشمل تاريخ البينالى طوال الأربعين عاما، موثقاً لكل الدورات وبه كشوف كاملة بأسماء الفنانين المشاركين فيه ويعد أول كتاب توثيقى لأهم معارض الفنون الجميلة التى أقيمت فى مصر بل فى قارتى آسيا وأفريقيا.. وقد أنشأ هذا البينالى الأستاذ حسين صبحى مدير البلدية وقومسير عام البينالى فى معظم دوراته حتى وفاته عام 1987 وكان بمثابة الأب الروحى والعقل المنظم له.. ولبيان أهمية هذا البينالى سأقدم بعض الأرقام التى توضح حجم المشاركة فيه حتى دورته العشرين: لقد شاركت فى كل دوراته 19 دولة من دول المتوسط إلى جانب دول مختلفة من العالم كضيوف شرف.. مثل هذه الدول مجتمعة أكثر من ثلاثة آلاف فنان عرضوا أعمالاً فنية تزيد عن سبعة آلاف عمل فنى بين رسم وتصوير وحفر ونحت وأعمال مركبة وعروض بصرية حديثة.. وإذا ألقينا نظرة على أسماء الفنانين فى الجناح الفرنسى سنجد أن عمالقة الفن العالمى ورواد مدرسة باريس هم العارضون مثل: برنارد بوفيت - مارك شـجـال - أندريه ديران - راؤل دوفى - أندريه لوت - رنوار - سيزلى - جورج رووه - سوتين - اتريلو - فلمنك - وغيرهم، وكانت أعمال هؤلاء الفنانين ضمن المجموعات الخاصة بالإسكندرية وقد استعان بها قنصل فرنسا لضيق الوقت ليشارك بها باسم بلده فى أول دورات هذا البينالى.. وإذا ألقينا نظرة على الجناح المصرى سنجده قد ضم عدداً كبيراً من الفنانين والفنانات معظمهم من الإسكندرية مصريين وأجانب والباقى من فنانى القاهرة مثل حامد عبد الله وزينب عبد الحميد وممدوح عمار وعبد الهادى الجزار وموريس فريد وتحية حليم وعز الدين حمودة وفؤاد كامل وحامد ندا وحسين بيكار وصلاح طاهر وكمال خليفة وصمويل هنرى (آدم حنين) وجمال السجينى وغيرهم.

أما فنانو الإسكندرية من المصريين فأهمهم سيف وأدهم وانلى ومحمود موسى وأحمد مرسى ومرجريت نخله وعفت ناجى وسعد الخادم وحامد عويس وماهر رائف وكامل مصطفى ومريم عبد العليم.

أما الفنانون الأجانب فإنهم ضعف الأسماء السابقة أهمهم: أنجلوبلو - بوفييه - فانى أزرسكى - هاجوبيان - هامبر - ناتساكيس - بابا جورج - بوزانت - أندريه ساسون - سباستى - تيرنى - نوباليان - مارجو فيون - زوريان - هنرى بونيلو - وغيرهم، وهؤلاء الفنانون خليط من الأرمن واليونانيين والإيطاليين والفرنسيين الذين عاشوا فى الإسكندرية كمواطنين من أهل البلد ونلاحظ أنهم لم يشتركوا فى أجنحة بلادهم وإنما كانت مشاركتهم فى الجناح المصرى وهذا يوضح عمق العلاقة الفنية بين دول المتوسط وتوحدهم فى الإسكندرية.

**كلية الفنون الجميلة**

أنشأها بالإسكندرية المثال أحمد عثمان وفتحت أبوابها لطلاب الفن عام 1957 وجاءت نتيجة للمتغيرات التى شملت المجتمع المصرى بعد ثورة يوليو 1952 والتى قفزت بمعاهد التعليم قفزة كبيرة فبدأت فى إنشاء العديد من الجامعات الإقليمية مع استكمال الجامعات الكبرى لما ينقصها من كليات ومعاهد.. وكما كانت مدرسة الفنون الجميلة التى أنشأها الأمير يوسف كمال فى درب الجماميز بالقاهرة عام 1908 وكذلك الجامعة الأهلية المصرية نتيجة طبيعية لروح الاستنارة والوعى التى اجتاحت الشعب المصرى فى بداية هذا القرن وأدى ذلك إلى ثورة 1919 التى أيقظت روح الاستقلال عند المصريين والتى حققوها بعد ذلك فى ثورة يوليو.. فإن مدارس وكليات الفن ليست وليدة حركة آلية فى المجتمع وإنما هى وليدة تيارات ثقافية شاملة تسعى لاستكمال كل مقومات نهضة حضارية جديدة.. وقد جاءت كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية كوليد داخل معهد فنى كبير هو المدينة ذاتها وفنانيها ومثقفيها والذى أتمناها هو دراسة موضوعية لدور الكلية بعد أربعين عاما من إنشائها للإجابة على السؤال التالى وهو.. لو لم تنشأ بالإسكندرية كلية رسمية لدراسة الفن دراسة منهجية منتظمة وتمنح شهادات علمية.. فهل كان وضع الحركة التشكيلية بالإسكندرية يختلف؟ وكيف..؟ لقد اعتمدت الكلية فى بدايتها على فنانى المدينة وهم غير مؤهلين دراسياً إنما تعلموا الفن فى المراسم الحرة مثل سيف وأدهم وانلى فى الرسم والتصوير ومحمود موسى ومحمد هجرس فى النحت ثم استعان أحمد عثمان بمجموعة من مدرسى الفن من القاهرة مثل حامد ندا والسجينى وحامد عويس وكامل مصطفى وأحمد عبد الوهاب وعبد الله جوهر ومريم عبد العليم وإسماعيل طه وإدريس فرج الله وزينب السجينى، وفى عام 1962 تم إنشاء قسم العمارة برئاسة المعمارى يحيى حمودة.. فهل أنهت كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية نظام المراسم الحرة.. لا أعتقد، لقد استمرت المراسم الحرة حتى الآن ولكنها ليست بكثافة ما كانت عليه قبل رحيل الأجانب عن الإسكندرية فى بداية الستينيات وستظل أى حركة فنية أيا كانت تعتمد على المراسم الحرة وعلى أستاذ الفن غير المرتبط أكاديمياً بمعهد أو كلية.. فقد قسمت كلية الفنون الجميلة فنانى المدينة إلى قسمين.. فنانى الكلية من العاملين بها والحاصلين على الدكتوراه.. وفنانى الإسكندرية غير العاملين بها والمبعدين فى غالب الأحوال عن أنشطة الكلية أو الحركة الفنية بصفة عامة.. وذلك بعد أن كان فنانو الإسكندرية قبل ذلك مصريين وأجانب وحدة واحدة لا يفرق بينهم إلا قوة طموحاتهم وعطائهم الفنى.

لقد ساعدت كلية الفنون الجميلة على تخريج عدد كبير من ممارسى الفن معظمهم دخلها بسبب المجموع ومعظمهم لم يمارس الإبداع الفنى بعد تخرجه.. ولكنها فى نفس الوقت كانت انطلاقة رائعة لأصحاب المواهب الفنية وقد تخرجوا فيها وعملوا بها وأصبحوا من كبار فنانى مصر.

**مدرسة الإسكندرية الفنية**

وسيظل هذا السؤال مطروحا على الدوام: هل تشكل الحركة التشكيلية بالإسكندرية مدرسة فنية قائمة بذاتها؟ وستظل الإجابة دائما واحدة: نعم كانت ومازالت الإسكندرية مدرسة مميزة فى الفنون الجميلة وأشكالها الإبداعية المعاصرة.. ولفنانيها وإبداعاتهم سمات خاصة وليدة التاريخ الحضارى للمدينة والموقع الجغرافى المتميز ومناخها المتوسطى المتألق دائماً.. والروح العالمية لسكانها.. وأعتقد أنه مع بدايات القرن الواحد والعشرين وافتتاح مكتبة الإسكندرية الجديدة والانتهاء من تجديد وترميم بعض مؤسساتها الفنية كمتحف محمود سعيد ومجموعته الملحقة به - متحف الفن الحديث - متحف سيف وأدهم وانلى - كذلك متحف الفنون الجميلة بمحرم بك والمتحف القومى للآثار بشارع فؤاد، وغير ذلك ستشهد الإسكندرية نهضة فنية وثقافية تعود بها مرة أخرى إلى

الازدهار والريادة ليس على المستوى المحلى فقط ولكن على المستوى العالمى.

**أجيال مبدعة**

لا أدرى لماذا أطلقنا على أنشطة الفنون الجميلة وصف «الحركة الفنية» أو الحركة التشكيلية.. ربما مرجع ذلك أن تعاقب أجيال الفنانين يمثل حركة مستمرة ومتصلة.. على كل حال إن إبداعات الفنانين من مصورين ونحاتين وحفارين ومعماريين وهم بمثابة الهيكل الأساسى للفنون الجميلة قبل أن تشتبك بالفنون البصرية الأخرى.. كل إبداعاتهم تتجاوز فى الحقيقة مفهوم الحركة.. لأنها تشكل فى نهاية الأمر التيار الحضارى للأمة والشعوب.. الحركة إذن هنا محدودة للغاية لأنشطة ذات شمولية إنسانية وعمق ثقافى ورؤى مستقبلية.. إن كل هذه المراسم والمعاهد والكليات الفنية والمعارض وقاعات العرض والبيناليات المحلية والدولية وغيرها من أوجه الأنشطة الفنية ما كانت تقوم أساسا بدون تواجد الفنان المبدع وعطائه الفنى ورعايته للأجيال التالية لاستمرار هذه «الحركة» على الدوام.

وقد شهدت الإسكندرية منذ جيل الرواد.. تواصلاً جميلاً للأجيال المبدعة ممن ولدوا وعاشوا وعملوا بالمدينة.. هذا غير الرواد الكبار من مواليد المدينة والتى اضطرتهم ظروفهم لهجرتها إما للقاهرة أو خارج الوطن وعددهم كبير ومكانتهم فى حياتنا الفنية أكبر.

*** وفيما يلى أهم فنانى الإسكندرية فى أجيالهم المتتالية:**

**جيل الرواد الأوائل**: محمد ناجى - محمود سعيد.

**الجيل الثانى**: عفت ناجى - سيف وانلى - أدهم وانلى - مرجريت نخله - محمود موسى - محمود حلمى - حامد عويس.

**الجيل الثالث**: ماهر رائف - مريم عبد العليم - فاطمة العرارجى - أحمد عبد الوهاب - فؤاد تاج - إسماعيل طه - الغول على أحمد - عبد المنعم مطاوع - جابر حجازى - صبرى حجازى - عادل المصرى - سعيد العدوى - مصطفى عبد المعطى - محمود عبد الله - فاروق حسنى - عطية حسين - رباب نمر - عطية حسين - فاروق شحاتة - أحمد عزمى - محمد القبانى - حمدى جبر - محمد سالم.

**الجيل الرابع**: أحمد السطوحى - رأفت صبرى - فاروق وهبة - مجدى قناوى - أحمد مصطفى - عصمت داوستاشى - عبد السلام عيد - شاكر المعداوى - ثروت البحر — نعيمة الشيشينى - طارق زبادى - أحم شيحه - على عاشور - مصطفى عبد الوهاب - فاضل عجمى - محمد شاكر - مدحت نصر.

**الجيل الخامس**: بكرى محمد بكرى - عزة أبو السعود - سمير شوشان - مجدى بهاء الدين - إبراهيم الطنبولى - جرجس لطفى - جرجس بخيت - مدحت الكربونى - يسرى المملوك - محمد فتحى أبو النجار - عمر وهبة - أمل نصر - سعيد بدر - جيهان سليمان - سامح الحلوانى - منى مرزوق - علياء الجريدى - محمود منيسى - محمود بركات - عصام عزت - وغيرهم.

**الجيل السادس**: فايزة متولى - محمد عمر طوسن - رحاب صادق - هانى السيد - أحمد المناويشى - عماد عبد الوهاب - زكريا سليمان - محمد سعد - أحمد قدرى - كمال السيد (المرجع كتاب ثمانون عاماً من الفن للدكتور صبحى الشارونى).

وغيرهم من جيل الشباب الصاعد بقوة وطموح.. ولعددهم الكبير فى زمن ازدهارهم تحت مظلة صالون الشباب والرعاية الكاملة لأنشطتهم وإبداعاتهم من وزارة الثقافة بكل مؤسساتها.. فقد أصبح من المستحيل الإلمام بكل إبداعاتهم وتقديمها والتعرف عليها، والذى ألاحظه أنه لم يتجه بعضهم إلى الدراسات الفنية والنقد الفنى لسد النقص فى هذا المجال.

وبعد فقد أكون قد نسيت اسما أو أكثر وهذا الشىء وارد حدوثه لذلك ألحقت بنهاية هذه الدراسة بيانا شاملا بأسماء فنانى الإسكندرية مع بيانات موجزة عنهم وكانت مراجعى فى ذلك كتالوجات المعارض الفنية التى توافرت عندى منذ منتصف القرن العشرين وحتى الآن.

وقد جمعت الأسماء كلها فى تسلسل مرتبط بتواريخ الميلاد وبعضها أسماء غير معروفة وعلى كل حال فكل جيل قد يطرح عشرات الأسماء التى لا يتبقى منها فى نهاية الأمر غير المبدعين الحقيقيين.

*** الإسكندرية.. تصاوير البحر**

هذه الدراسة المتواضعة.. السريعة.. لا تتفق مع حجم وعظمة العطاء الإبداعى السكندرى فى مجال الفنون الجميلة.. ومازلت أتعجب كيف لم يكتب حتى الآن تاريخ هذه الحركة الفنية.. وإن كتب فعلا فلماذا لم ينشر حتى

الآن.. ولعل محاولتى هذه بداية حافز جاد لتسجيل وتوثيق الإبداعات السكندرية بصفة خاصة.. والإبداعات المصرية بصفة عامة.. والتى كانت ستظهر سواء بوجود الفنانين الأجانب بمراسمهم ومعاهدهم منذ بداية القرن أو بعدم وجودهم.. ذلك لأن تاريخ مصر الحضارى ما هو إلا تاريخ الفن فى العالم.. والمصرى بطبيعته مفطور على الفن والإبداع وأرضه عبر التاريخ ملهمة لكل فنانى العالم.. ولعل فنانى مصر هم أكثر فنانى العالم إحساسا والأروع إبداعا عبر الزمن وأيضا فى طموحاتهم المستقبلية.

**فنانو الإسكندرية**

(من واقع كتالوجات المعارض الخاصة والعامة بالإسكندرية)

قد جمعت جميع أسماء المشاركين فى المعارض المقامة بالإسكندرية من سكان المدينة، ونلاحظ أن بعض الأسماء مجهولة الآن وبعضها من الهواة.. وأضفت إلى هذا البيان التحضرى لمشروع قاموس شامل لفنانى الإسكندرية أسماء الفنانين الأجانب أو المتمصرين المقيمين بالمدينة.. ثم أضفت أسماء مجموعة من فنانى التصوير الضونى فهو فن معترف به عالميا ويشارك مبدعوه فى المعارض الدولية والبيناليات العالمية ضمن إجمالى الفنون المرئية.

وهذا البيان التحضرى يحتاج لمزيد من المعلومات والتصحيح.. فكتالوجات المعارض ومنذ الستينيات بدأت تخلو من البيانات الأساسية لأى دراسة توثيقية فلابد من توفير معلومات كافية بالكتالوج عن الفنان مثل الاسم بالكامل مع اسم الشهرة وتاريخ الميلاد باليوم والشهر والسنة ومكان الميلاد والدراسات الفنية سواء كانت أكاديمية أو حرة والعمل وأهم المعارض الخاصة والعامة، وكذلك بيانات كاملة عن محتويات المعرض ونوعيته ومقاسات وتقنيات الأعمال وعددها وتواريخها.. كل هذه المعلومات التى لا نجدها فى كثير من كتالوجات المعارض الآن مهمة جدا كما سبق وأشرت إلى أى دراسة توثيقية.. وأتمنى أن يهتم بها خاصة الفنانين الشباب بذلك.. وكذلك مصممى الكتالوجات ومنظمى المعارض والترتيب الذى أخذته لهذا البيان يأخذ بتسلسل تواريخ الميلاد:

**1887**

**جورج صباغ** – رائد إسكندرية تعتبره فرنسا أحد فنانيها – توفى سنة 1951.

**1888**

**محمود ناجى** – رائد فى التصوير المصرى الحديث – توفى سنة 1956.

**1897**

**محمود سعيد** – رائد الشخصية المصرية فى التصوير الحديث – توفى سنة 1964.

**1905**

**عفت ناجى** – درست الفن فى إيطاليا على يد الفنان أندريه لوت وناجى – توفيت سنة 1994.

**1906**

**سيف وانلى** – درس الفن مع بيكى الكبير فى مرسمه وأخيه أدهم – توفى سنة 1979.

**1908**

**أدهم وانلى** – درس الفن مع بيكى الكبير فى مرسمه واهتم بالكاريكاتير – توفى سنة 1979.

**مرجريت نخلة** – درست فى باريس وقامت بتدريس الفن فى مصر – توفيت سنة 1977.

**أحمد عثمان** – نحات – خريج الفنون التطبيقية ١٩٢٧ – أنشأ فنون الإسكندرية – توفى سنة 1970.

**1909**

**السيد مرسى صادق** – دبلوم من فلورنسا، أستاذ النحت بفنون الإسكندرية – توفى سنة 1976.

**محمد إبراهيم** – مؤسس مدرسة تحسين الخط العربى بالإسكندرية – توفى سنة 1971.

**1910**

**إحسان مختار** – درست على يد الفنان أدهم وانلى وتزوجت سيف وانلى – توفيت سنة 1980.

**1911**

**محمد الجارم** – مصور – دبلوم الفنون من القاهرة 1937 – توفى سنة 1980.

**أسعد مظهر** – مصور – خريج فنون القاهرة 1935 – عمل بفنون الإسكندرية – توفى سنة 1970.

**مصطفى صبحى** – مصور – دراسات حرة.

**1913**

**محمود موسى** – درس على يد الفنان إسكاليت – رائد النحت على الجرانيت – توفى فى 25/1/ 2003.

**سعد الخادم** – درس فى لندن ومارس التصوير والتأليف فى الفنون الشعبية – توفى سنة 1987.

**1915**

**يوسف شكرى** – مصور – خريج فنون تطبيقية – 1940.

1916

**محمود حلمى** – مصور – درس الفن فى إيطاليا – توفى سنة 1997.

**حافظ فهمى** – نحات – دبلوم من فلورنسا أستاذ النحت بفنون الإسكندرية – توفى سنة 1980.

1917

**كامل مصطفى** – مصور – فنون القاهرة 1941 – ثانى عميد لفنون الإسكندرية – توفى سنة 1982.

1919

**عزت إبراهيم** – مصور – دراسات حرة ومارس الخط العربى – توفى سنة 1993.

**محمد حامد عويس** – مصور – خريج فنون القاهرة 1944 – ثالث عميد لفنون الإسكندرية.

1920

**درية عمر بركات** – دراسات حرة.

**مارس لويز خير الله** – دراسات حرة.

1921

**وديع المهدى** – مصور – دبلوم الفنون الجميلة من القاهرة.

**عريان أبو السعد** – مصور – دبلوم الفنون الجميلة من القاهرة.

1922

**إبراهيم شتا** – مصور – دراسات حرة فرنسا.

**رمضان النمر** – دراسات حرة.

1923

**وديع شنودة** – مصور – دبلوم الفنون من القاهرة – توفى سنة 1969.

1924

**عزيز يوسف** – مصور – فنون القاهرة 1950 – يعمل بالتدريس.

**محمد مصطفى** – نحات – فنون القاهرة 1946– وأكاديمية روما 1948 – فنان حر.

**محمد حسين هجرس** – نحات – درس فى روما 1948 – فنان حر.

1925

**كامل إبراهيم** – مدير مدرسة تحسين الخط العربى ويدرس بفنون الإسكندرية – توفى سنة 2002.

**أحمد زغلول** – مصور – دراسات حرة.

1926

**سمير رافع** – مصور – دبلوم فنون القاهرة – دراسات بباريس ومقيم بها.

**سعد قبطان** – نحات – عمل سكرتيراً لمتحف الفنون بالإسكندرية.

**رشيد خفاجى** – مصور – دراسات حرة.

**محمد محمد القبانى** – مصور – درس فى مرسم سيف وانلى – فنان حر – توفى سنة 1995.

**أحمد ماهر رائف** – حفار – فنون القاهرة 1950 – وعمل بفنون الإسكندرية.

1927

**عادل غبريال** – فنون تطبيقية – دراسات حرة – توفى سنة 1984.

**إبراهيم يوسف** – دراسات حرة.

**يوسف الجندى** – مصور – درس الهندسة فى إنجلترا 1945 – دراسات حرة.

1928

**فؤاد المصرى** – مصور – درس الإعلان – دبلوم فى الفنون.

**سرسق سرج** – نحات – دراسات حرة.

1929

**على عزام** – مصور – درس فى مرسم سيف وانلى – فنان حر.

**خليل بدوى** – مصور – دراسات حرة.

**فايزة إسماعيل** – مصورة – دراسات حرة.

**إسماعيل محمد إسماعيل** – دراسات حرة.

1930

**أحمد مرسى** – مصور – درس الأدب الإنجليزى 1955 – فنان حر مقيم بأمريكا.

**مريم عبد العليم** – حفر – فنون القاهرة 1954 – أستاذ بفنون الإسكندرية.

**نعيمة الشيشينى** – مصورة – فنون الإسكندرية 1969 – تعمل بها.

**آمال عرفى** – دراسات حرة.

**آمال عبد السلام غانم** – دبلوم فنون فى التصوير.

1931

**فاطمة العرارجي** – مصورة – فنون القاهرة 1955 – أستاذ بفنون الإسكندرية.

1932

**أحمد عبد الوهاب** – نحات – فنون القاهرة 1957 – أستاذ بفنون الإسكندرية.

**إدريس فرج الله** – حفار – فنون القاهرة – ويعمل بفنون الإسكندرية – توفى سنة 1984.

**إبراهيم محمد فهمي** – نحات – دراسات حرة.

**أماني والي** – مصورة – درست بمدرسة سان بول 1955 – دراسات حرة.

1933

**فؤاد تاج الدين** – مصور – فنون القاهرة 1958 – عمل بفنون الإسكندرية.

**الفول على أحمد** – نحات – فنون الإسكندرية 1964 – وأستاذ النحت بها.

1934

**ملك أبو النصر** – مصورة – فنون الإسكندرية 1970 – وتعمل بها.

**شحاتة الصياد** – نحات تلقائي.

**صلاح عبد الدايم** – مصور – خريج كلية العلوم 1959 – دراسات حرة.

1935

**عبد المنعم مطاوع** – مصور – فنون الإسكندرية 1963 – عمل بالثقافة – توفى سنة 1982.

**منير فهيم** – مصور – دراسات حرة بفنون القاهرة – توفى سنة 1982.

**عادل يس منصور** – حفار – فنون الإسكندرية 1962 – يعمل بالتدريس.

**فوزية سنبل** – مصورة – دبلوم معهد البنات – تعمل بالتدريس.

**بدرية خليفة** – مصورة – دراسات حرة.

**سميحة زكي** – درست النحت على يد الفنان محمود موسى.

1936

**جابر حجازي** – نحات – فنون الإسكندرية 1962 – ويعمل بها.

**محمود عبد الله** – حفار – فنون الإسكندرية 1962 – ويعمل بها – توفى سنة 2001.

**زهرة أفلاطون** – درست في مرسم سيف وانلي – توفيت سنة 1980.

**محمد سليمة** – مصور – فنون الإسكندرية 1970 – يعمل بالصحافة.

**محمد صبري الجويني** – دراسات حرة.

**أبو صوان جوزيه** – دراسات حرة.

**عاصم حسن جاد** – دراسات حرة.

1937

**إسماعيل طه نجم** – مصور – فنون القاهرة 1958 – رابع عميد لفنون الإسكندرية.

**ابتسام زكريا** – نحت – فنون الإسكندرية 1963 – تعمل بها.

**عادل المصري** – مصور – فنون الإسكندرية 1962 – يعمل بها.

**سعيد حداية** – حفر – فنون الإسكندرية – 1963 – يعمل بها.

**فاضل عجمي** – مصور – فنون الإسكندرية 1964 – فنان حر.

**رستم عشري** – مصور – فنون الإسكندرية 1962 – هاجر إلى أمريكا.

**محمد فريد** – مصور – دراسات حرة.

**فاروق رشيدي** – نحات – فنون الإسكندرية 1964 – يعمل بالثقافة.

1938

**سعيد العدوى** – حفر – فنون الإسكندرية 1962 – عمل بها – توفى سنة 1973.

**مصطفى عبد المعطي** – مصور – فنون الإسكندرية 1962 – يعمل بها.

**رباب نمر** – مصورة – فنون الإسكندرية 1963 – تعمل بالثقافة.

**عطية حسين** – حفر – فنون الإسكندرية 1963 – أول عميد لها من خريجيها.

**فاروق شحاتة** – حفر – فنون الإسكندرية 1962 – ويعمل بها.

**محمد حسن القباني** – مصور – فنون الإسكندرية 1963 – يعمل بها.

**أحمد عبد المحسن** – مصور – فنون الإسكندرية 1962 – يعمل بها.

**منير إسكندر** – نحات – فنون الإسكندرية 1962 – هاجر إلى أمريكا.

**وجيه ناصر فرنسيس** – مصور – دراسات حرة.

1939

**محمد على محمد** – نحات – فنون الإسكندرية 1965 – توفى سنة 1993.

**حمدى جبر** – نحات – فنون الإسكندرية 1962 – يعمل بها.

**توفيق الوكيل** – مصور – فنون الإسكندرية 1965 – توفى سنة 1982.

**عباس سويدان** – نحات – مهندس زراعى – دراسات حرة.

**نبيل حلاوة** – مصور – درس الطب – دراسات حرة.

**إبراهيم عباس صالح** – دراسات حرة.

1940

**محمد سالم** – مصور – فنون الإسكندرية 1964 – يعمل بها.

**عزيزة فهمى** – مصورة – فنون الإسكندرية 1964.

**زكريا محمود وريس** – تصوير – دراسات حرة.

**أحمد عزمى** – مصور – فنون الإسكندرية 1962 – ويعمل بها.

**محمد عبد المنعم صالح** – نحات – فنون الإسكندرية 1963 – يعمل بها.

**وجدى حبشى** – مصور – فنون الإسكندرية 1964 – يعمل بالصحافة.

**محمد عثمان** – نحات – فنون الإسكندرية 1965 – يعمل بالتدريس.

**أحمد نور الدين** – مصور – فنون الإسكندرية 1964 – فنان حر.

**الششتاوى أبو العطا** – حفر – فنون الإسكندرية 1967 – يعمل بالتدريس.

**إحسان ناجى** – تصوير – فنون الإسكندرية 1967 – تعمل بالثقافة.

**محى الدين صالح** – مصور – دراسات حرة – عمل مدير لمتحف الفنون بالإسكندرية.

**نور اليوسف** – مصور – درس مع الفنان سيف وانلى.

**سميرة عبد الرازق** – تصوير – خريجة المعهد العالى للبنات فنون.

**اعتدال عويس** – دراسات حرة فى التصوير.

1941

**سعيد المسيرى** – حفر – فنون الإسكندرية 1962.

**عبد الفتاح غنمه** – تشكيلات خطية – درس الأدب والفنون وله مؤلفات.

**سمير المسيرى** – تصوير – دراسات حرة فى مرسم سيف وانلى.

1942

**فاروق حسنى** – مصور – فنون الإسكندرية – 1964 – وزير للثقافة.

**صبرى حجازى** – حفر – فنون الإسكندرية 1963 – يعمل بها.

**فاروق وهبة** – مصور – فنون الإسكندرية 1968 – يعمل بها.

**أحمد السطوحى** – نحات – فنون الإسكندرية 1966 – يعمل بها.

**رأفت عبد الله** – نحات – فنون – الإسكندرية 1968 – عمل بالآثار – توفى سنة 1985.

**جودت عبد الحميد** – مصور – فنون الإسكندرية 1964.

**رأفت صبرى** – مصور – فنون الإسكندرية 1967 – يعمل بالثقافة.

**حسن مختار** – رسام – دراسات حرة.

1943

**مجدى قناوى** – حفر – فنون الإسكندرية 1964 – يعمل بها.

**أحمد مصطفى** – مصور – فنون الإسكندرية 1966 – يعمل بلندن.

**عصمت داوستاشى** – فنون الإسكندرية 1967 – عمل مديرا لمتحف الفنون الجميلة.

**أحمد حسنين** – مصور – فنون الإسكندرية 1967.

**صلاح القمرى** – نحات – فنون الإسكندرية 1967 – يعمل بها.

**خلف طايع** – حفر – فنون الإسكندرية 1968 – يعمل بالصحافة.

**عبد السلام عيد** – مصور – فنون الإسكندرية 1969 – يعمل بها.

**أحمد يوسف** – مصور – فنون الإسكندرية 1979.

**مصطفى خضر** – مصور – درس التجارة 1965 – يعمل بالسلك الدبلوماسي.

**خيرية عبد الرحمن رمضان** – درست بمعهد المعلمات فنون.

1944

**شاكر المعداوي** – مصور – فنون – الإسكندرية 1967 – يعمل بالتدريس.

**مصطفى عبيد** – مصور – درس بالتربية الفنية 1967 – عمل بالتدريس – توفي عام 1997.

**عبد الرازق السيد** – نحات – فنون الإسكندرية 1968 – يعمل بها.

**سعد علي** – مصور – دراسات حرة.

**ثروت البحر** – مصور – عمل مديرا لمتحف الفن الحديث بالقاهرة.

**حسن خلف** – حفر – فنون الإسكندرية 1967.

**رأفت عبد الله** – نحات – فنون الإسكندرية 1968 – توفي سنة 1979.

1945

**طارق زيادي** – نحات – فنون الإسكندرية 1966 يعمل بها.

**حسين الشابوري** – مصور – فنون الإسكندرية 1967– يعمل بها.

**أحمد شيحة** – دراسات بالخارج – فنان حر.

**عبد الله صبره** – مصور – فنون الإسكندرية 1970 – فنان حر.

**محمد خليل إبراهيم** – مصور – درس في معهد أدهم وانلي 1966.

1946

**فاطمة مذكور** – نحت – فنون الإسكندرية 1970 – تعمل بالآثار.

**لطفي محمد علي** – نحت – فنون الإسكندرية 1970 يعمل بها.

**سعدية نبيه** – تصوير – فنون الإسكندرية 1970 – تعمل بالتدريس.

**أحمد خليل** – مصور – دراسات حرة – فنون الإسكندرية 1974 – يعمل بها.

**علي عاشور** – دراسات حرة – فنان متفرغ.

**مسعد محمد إسماعيل** – تصوير – فنون الإسكندرية.

**محمد العيسوي** – مصور – خريج معلمين 1967 – دراسات حرة.

**سميحة الدفراوي** – تصوير – درست في مرسم سيف وانلي.

1947

**مصطفى عبد الوهاب** – مصور – فنون الإسكندرية 1971 – مدير متحف الفنون.

**محمد شاكر** – مصور – فنون الإسكندرية 1976 – يعمل بها.

**حسن سعد ثابت** – نحات – مهندس زراعي – دراسات حرة.

**محمد حلمي كمال** – مصور – فنون الإسكندرية 1972 – توفي 1973.

**سونيا الحبشي** – درست في مرسم الفنان سيف وانلي.

**عواطف النحال** – مصورة – درست العلوم السياسية.

**حمدي خليل** – مصور – دراسات حرة.

**محمد فايد** – مصور – دراسات حرة – فنان متفرغ – توفي في 18/11/ 2002.

**محمد محمود الفخراني** – مصور – دبلوم المعلمين 1977 – يعمل بالتدريس.

**سامح صلاح الدين محمد** – تصوير وحفر – فنون الإسكندرية 1971.

**علي الدين الحكيم** – تصوير – فنون الإسكندرية 1972.

1948

**محسن ميتو** – مصور – فنون الإسكندرية 1970 – يعمل بها.

**مدحت نصر** – حفر – فنون الإسكندرية 1971 – يعمل بها.

**نادية عبد اللطيف** – نحت – فنون الإسكندرية 1971 – تعمل بها.

**درويش البرواي** – نحت – فنون الإسكندرية 1971 – يعمل بها.

**ناجي الليثي** – مصور – فنون الإسكندرية 1972 – توفي 1973.

**إسماعيل عبد الله** – مصور – فنون الإسكندرية 1979 – يعمل بالثقافة.

**بكرى محمد بكرى** – مصور – فنون الإسكندرية 1979 – يعمل بها.

1949

**محمد عبد العال** – حفر – فنون الإسكندرية 1975 – يعمل بها.

**على بكير** – حفر – فنون الإسكندرية – يعمل بها.

**محمد فهمى** – مصور – فنون الإسكندرية 1973 – يعمل بالثقافة.

**محمد غانم** – مصور – فنون الإسكندرية 1974.

**محمد مصطفى إبراهيم** – نحت – فنون جميلة 1973.

**زينب رمزى** – تصوير – تربية رياضية 1969 – دراسات حرة.

**زكية رضا** – تصوير – دراسات حرة.

1950

**تهانى أبو السعود** – تصوير – دراسات حرة.

**حسن على الشربينى** – حفر – فنون جميلة.

**أحمد خليل** – مصور – فنون الإسكندرية 1979 – يعمل بها.

**حامد جبريل** – نحات – فنون الإسكندرية 1974 – يعمل بها.

**نبيلة الوكيل** – تصوير – دراسات حرة.

1951

**عزة أبو السعود** – حفر – فنون الإسكندرية 1973 – تعمل بها.

**حمدى عبد الكريم** – مصور – فنون الإسكندرية 1975 – يعمل بها.

**عبد الفتاح البرشوقى** – مصور – فنون الإسكندرية 1980 – يعمل بها.

**مصطفى على أحمد** – حفر – فنون الإسكندرية 1976.

1952

**وهيب نصار** – مصور – فنون الإسكندرية 1977 – مقيم فى هولندا.

**محمد عبد الحليم** – نحات – فنون الإسكندرية 1978 – يعمل بها.

1953

**سمير شوشان** – نحات – فنون الإسكندرية 1976 – يعمل بها.

**نادية عبد اللطيف** – نحت – فنون الإسكندرية 1979 – تعمل بها.

**ساركيس طوسنيان** – نحات – فنون الإسكندرية 1979.

**شوقى عزت** – مصور – أكاديمية الفنون بروما – مقيم فى هولندا.

**ناجى أديب** – مصور – خريج كلية التجارة 1975 – فنان حر.

1954

**مجدى بهاء الدين مصطفى** – مصور – فنون الإسكندرية 1971.

**عفاف العبد** – تصوير – فنون الإسكندرية 1977 – تعمل بها.

**عبد الفتاح على عبد الفتاح** – مصور – فنون الإسكندرية 1978 – يعمل بها.

**إبراهيم الطنبولى** – مصور – بكالوريوس تجارة دراسات حرة.

**سعد زغلول محمد** – حفر – فنون الإسكندرية 1977.

1955

**أحمد الباز** – حفر – فنون الإسكندرية 1979 – يعمل بها.

**معتز شاهين** – مصور – فنون الإسكندرية 1980 – يعمل بها.

**جرجس لطفى واصف** – مصور – فنون الإسكندرية 1980 – يعمل بمتحف الفنون.

**جرجس بخيت** – مصور – دراسات حرة.

**مصطفى عيسى** – مصور – فنون الإسكندرية 1979.

1956

**علية على أحمد** – حفر – فنون الإسكندرية 1979.

**سلامة فؤاد** – مصور – دراسات حرة.

1957

**إيمان محمد السكرى** – حفر – فنون الإسكندرية 1980 – تعمل بها.

**أنوار القمرى** – حفر – فنون الإسكندرية – وتعمل بها.

**إيمان سرور** – تصوير – درست الطب – دراسات حرة.

**مدحت الكريونى** – مصور – خريج كلية التجارة 1985 – فنان حر.

**حسام الدين شوقى** – خزاف – دراسات حرة.

1958

**ناصر وجدى حسين** – مصور – فنون الإسكندرية 1982.

**يسرى الملوك** – مصور – فنون الإسكندرية 1982.

**مجدى الطنطاوى** – مصور – فنون الإسكندرية 1984.

**محمود فوزى عطيان** – مصور – فنون الإسكندرية.

**محمد هلال** – نحات – فنون الإسكندرية – ويعمل بها.

1959

**محمد غازى حسين** – حفر – فنون الإسكندرية 1980.

**الفونس لويس** – مصور – فنون الإسكندرية 1982.

**سراج الدين عبد الحميد** – مصور – خريج حقوق – دراسات حرة.

**اريك جريس** – مصور – دراسات حرة.

1960

**محمد فتحى أبو النجا** – مصور – فنون الإسكندرية 1982.

**خالد مراد** – مصور – فنون الإسكندرية 1984.

1961

**عصام الدين سعيد** – مصور – درس العلوم 1984 – دراسات فنية حرة.

**سمية محمد الأمين** – تصوير – درست التجارة 1985 – دراسات حرة.

**أيمن عبد الستار** – مصور – تجارة 1985 – دراسات فنية حرة.

**إيمان إبراهيم غريب** – تصوير – تجارة 1986 – دراسات فنية حرة.

**انتصار سعد** – حفر – فنون الإسكندرية 1986.

**يسرى ضيف** – مصور – درس لغات وترجمة – دراسات فنية حرة.

1962

**عمرو هيبة** – مصور – كلية العلوم 1984 – فنان حر.

**محمد مصطفى رمزى** – مصور – حقوق 1984 – دراسات فنية حرة.

**مريم تاج الدين** – تصوير – فنون الإسكندرية 1986 – تعمل بها.

**عرفة محمد عيسى** – مصور – ليسانس آداب 1986 – دراسات حرة.

**عادل لاشين** – مصور – فنون الإسكندرية 1986 – يعمل بها.

**هويدا الشربينى** – تصوير – فنون الإسكندرية 1990.

**حسن إبراهيم** – مصور – فنون الإسكندرية يعمل بها.

**مجدى حبشى** – مصور – طبيب دراسات حرة.

**أحمد رمزى الحلو** – مصور – حقوق 90 – دراسات فنية حرة.

1963

**إيناس خميس** – تصوير – فنون الإسكندرية 1986.

**عاطف الشقيرى** – درس التجارة 1987 – دراسات فنية حرة.

**أشرف كمال سعيد** – فنون الإسكندرية.

1964

**زين الدمرداش** – حفر – فنون جميلة.

مصطفى شوقى – مصور – خريج آداب 1987 – دراسات حرة.

**سعيد الرشيدى** – حفر – فنون الإسكندرية.

**السيد سعد عباس** – مصور – درس الحقوق – دراسات فنية حرة.

**معتز عبد الفتاح** – مصور – حقوق 1986 – دراسات فنية حرة.

**جمال السيد ياقوت** – درس التجارة 1986 – دراسات حرة.

1965

**أمل نصر** – تصوير – فنون الإسكندرية 1988 – وتعمل بها.

**سعيد بدر** – نحات – فنون الإسكندرية 1990 – يعمل بها.

**هشام عز الدين** – خريج علوم – دراسات فنية حرة.

**عصام يوسف على** – مصور – دراسات فنية حرة.

**خالد فاروق حافظ** – مصور – يدرس الهندسة – دراسات فنية حرة.

**كمال أحمد السيد السماك** – نحات – دراسات فنية حرة.

1966

**جيهان سليمان** – تصوير – فنون الإسكندرية 1988 تعمل بها.

**لبنى على جمعة** – تصوير – درست التجارة –

دراسات فنية حرة.

**هانى إبراهيم** – مصور – خريج هندسة 1989 – دراسات فنية حرة.

**صابر عطا الله** – مصور – دراسات فنية حرة.

**يحيى جابر** – دراسات حرة.

**إيهاب أحمد محمد يوسف** – بكالوريوس تجارة – دراسات حرة.

1967

**سامح الحلوانى** – مصور – فنان متفرغ.

**منى مرزوق** – تصوير – تجارة 1986 – دراسات فنية حرة.

**خالد البرقى** – تصوير – هندسة نووية – 1990 – دراسات فنية حرة.

1968

**عليا الجريدى** – تصوير – درست الإدارة 1986 – دراسات فنية حرة.

**جيهان شوقى الشاهد** – فنون الإسكندرية.

**خالد هنو** – مصور – فنون الإسكندرية 1993.

1969

**محمود منيسى** – مصور – دراسات فنية حرة – فنان متفرغ.

**على السيد على** – مصور – دراسات حرة.

**معتز الصفتى** – مصور – فنون الإسكندرية.

1970

**ياسين أحمد حراز** – تصوير – فنون الإسكندرية.

**فايزة متولى** – تصوير – دراسات فى شعبة الفنون 1988.

**إيناس أسعد** – تصوير – فنون الإسكندرية 1991 – تعمل بالثقافة.

**أحمد عبد الفتاح** – نحات – تربية نوعية فنون 1993.

**محمد إدريس** – مصور – فنون الإسكندرية 1993.

**زكريا سليمان** – مصور – دراسات حرة – فنان تلقائى متفرغ.

**هدى عنتر** – تصوير – دراسات فنية حرة

**مها درويش** – حفر – فنون الإسكندرية 1993.

**عبد الحميد أحمد** – فنون الإسكندرية 1994.

1971

**إيمان جادو** – تصوير – فنون الإسكندرية 1989.

**هويدا السباعى** – تصوير – فنون الإسكندرية 1994 – تعمل بها.

**ريم أحمد أحمد حسن** – تصوير – فنون الإسكندرية 1994 – تعمل بها.

**محمد عبد اللاه** – حفر – فنون الإسكندرية 1994.

**محمد أبو المجد** – نحات – دبلوم فنى – دراسات حرة.

**وائل شوقى** – مصور – فنون الإسكندرية 1994.

**رشا العجرودى** – تصوير – فنون الإسكندرية 1994.

**محمود بركات** – حفار – فنون الإسكندرية 1995 متفرغ.

**نزير الطنبولى** – تصوير – فنون الإسكندرية 1994.

**حنان السيد عمار** – فنون الإسكندرية.

1972

**أحمد قدرى** – مصور – تربية نوعية 1989 – دراسات حرة.

**محمد عمر طوسون** – تربية نوعية 1993 يعمل بالتدريس.

**رحاب الصادق** – تصوير – فنون الإسكندرية 1994 – متفرغة.

**هانى السيد أحمد** – نحات – تربية نوعية 1995.

**حازم عبد الخالق الدكرورى** – نحات – فنون الإسكندرية 1995.

**نادية توفيق** – معهد فنى – دراسات حرة.

**أحمد المناويشى** – مصور – فنون الإسكندرية – 1995.

**رضا عبد العظيم** – حفر – فنون الإسكندرية.

**عمر فاروق** – مصور – فنون الإسكندرية.

**شاهندة كمال** – حفر فنون الإسكندرية 1995.

**خالد الصواف** – مصور – درس بكلية الآداب – دراسات فنية حرة.

1973

**محسن عبد الفتاح** – مصور – خدمة اجتماعية 1997 – دراسات حرة.

**أسماء يوسف البريدى** – بكالوريوس تربية.

**محمد إسماعيل عيد** – طبيب.

**وليد جابر سليمان** – تصوير فنون الإسكندرية 1996.

**حسام عزت حلمى** – تربية نوعية 1995.

**حسام البنا** – تصوير – دراسات حرة.

1974

**محمود سيف** - حفر فنون الإسكندرية.

**وليد جاهين** - تصوير - فنون الإسكندرية 1997.

**أميرة عبد الله** - حفر - فنون الإسكندرية 1999.

**إبراهيم كريم** - مصور - مهندس مدنى.

**تامر عطية محمد** - فنون الإسكندرية 2000.

**رانيا وجدى عبد الله** - فنون الإسكندرية 1998.

**رانيا عوض عبد الرحمن** - فنون الإسكندرية.

**داليا عبد السلام** - فنون الإسكندرية - دراسات حرة.

**ياسر الشامى** - حفر - فنون الإسكندرية.

**منى عبد الفتاح محفوظ** - بكالوريوس خدمة اجتماعية.

**وسام محمود رضوان** - حفر - فنون الإسكندرية 1995.

1975

**غادة مصطفى كمال** - تصوير - فنون الإسكندرية.

**بسمة الشيمى** - حفر - فنون الإسكندرية 1993.

**وليد دياب** - فنون الإسكندرية 1999.

**ناصر العطار** - حفر - فنون الإسكندرية 1996.

**سامح عبد العال** - معهد فنى صناعى 1994.

1976

**كارم محروس** - معهد فنى صناعى 1995.

**ساندى سامى** - تصوير - فنون الإسكندرية 1998.

**أميرة صلاح الدين** - حفر - فنون الإسكندرية.

**عماد عبد الوهاب** - مصور - فنون الإسكندرية 1998.

**وليد فاروق عبد العال**

**أحمد حسنين** - تصوير - فنون الإسكندرية 2000.

**مها محمد خليل** - فنون الإسكندرية 1998.

1977

**هانى محمد أحمد** - مصور - يدرس بفنون الإسكندرية- دراسات حرة.

**محمد سعد جوهر** - مصور - دراسات فنية حرة.

**محمد عبد الرسول** - مصور - دراسات حرة.

**محمد أحمد فرحات الخويسكى** - دبلوم ترميم وصيانة الآثار.

**فاطمة مصطفى كمال** - بكالوريوس تربية نوعية.

**هديل محمد عزيز نظمى** - بكالوريوس فنون الإسكندرية.

**أميرة محمود قناوى** - بكالوريوس تربية نوعية.

**جمال بركات محسن** - بكالوريوس تربية.

**رانيا عصمت محمد السيد** - حفر - فنون الإسكندرية 2000.

**نسرين حسن محمد** - بكالوريوس فنون الإسكندرية.

**جمال بركات محسن** - مصور - كلية التربية 1999.

**نهى حامد** - تجارة إنجليزى 1997 - دراسات حرة.

1978

**سهام حسين** - تربية نوعية 2000.

**رشا نصار** - تربية نوعية 2000.

**دعاء سمير** - تربية نوعية 2000.

1979

**مصطفى بركات محسن** - حفر - فنون الإسكندرية 2001.

**داليا رفعت** - تربية نوعية 2000.

**أميمة صلاح الدين** - تربية نوعية 2000.

**رانيا زيتون** - تربية نوعية 2000.

**ولاء قاسم** - تربية نوعية 2000.

**محمد النحراوى** - بكالوريوس تربية نوعية.

1980

**محمد عبد الدايم** - بكالوريوس فنون جميلة.

1981

**فاطمة على** - دبلوم فنى - دراسات حرة.

**أسماء لفنانين سكندريين لم أعثر على بياناتهم فى كتالوج المعرض:**

الشيماء زين الدين - أمل أحمد محمد - أحمد فراج - أحمد حسين الغمراوى - أحمد سامى سنبل - إبراهيم الوحش - أنور يس منصور - السيد سعيد - أسماء يوسف - ابتهال عرابى - السيد محمود - أمانى فاروق - أمل فاروق - إيمان جادو - أيمن جمعة - إيهاب فؤاد - أميمة الشافعى - أحمد حسن عبد الجواد - انتصار سعد - إيمان سامى بدوى - إيناس حلمى - أنيسة فرغلى محمود - أحمد عودة - إنعام شتا - أحمد المرزوقى - أحمد الحلوانى - أمجد حبيب - أحمد عواد - أحمد سامى - بهاء شاهين - باهر زقلمة - حسن محمد عثمان - حسين عبد القادر - حسام محمود - حاتم محمد مصطفى - حسام زكريا - حسنة الشربينى - حسن طه - حسن جاد الرب - حسن أبو النجا - حنان عمار - حنا تادرس - حسناء حسن - خليل حداد - خالد بهنسى -

رحاب ملوخية - رضا عوض - رانيا الدمرداش - ريم وجدى - رهام الفحام - سحر درغام - سلام عبد الرازق - سناء محمود - سعد زغلول - سعاد الغندور - سعيد يوسف - سعيد مرسى - سالم صلاح الدين - سمير عبد الوهاب - سمير عودة - سعاد علام - سعيد عباس - سعيد محمد - عزة الصبروتى - عادل عثمان محمود - عصام عزت - علا فايق - عادل نعمان - عاطف زرومبه - عقيلة رياض - عزمية ماجد - عفاف مرسى - عبد الرحيم سعيد - فايزة نوار - فايزة عبد المنعم - فهمى حسام الدين - فكرى السيد - فكرى عياد - كورنيليا فلور - كريم قدال - سعد محمد إسماعيل - محمد عبد القادر - مارلين خير الله - محمد غزال - محمد الطنبولى - معتز بهاء الدين - منى الصياد - منى وادى - محمد عبد الرحيم - محمد يسرى - محمد حماد - مدحت شحاتة - مصطفى على أحمد - منار بدوى - مها درويش - مجدى وديع مشرقى - محمد معداوى - محمود مرسى - محمد جمعة - ملك والى - محمد عبده - ماهر الشايب - مصطفى عبد الرحيم - محمود الملاح - مارلينا كلوفارس - محمد جعفر - محمد يوسف - منى مجدى - محمد السحلى - محمد فوزى - نادية قنديل - نادية معجية - ناهد خليفة - نجاح أحمد السيد - نشأت أحمد - نهى صالح - نبيل حماد - نجوى محمد - نبيل جاد - نشأت غيرانيوس - نازك يوسف السيد - هشام الصيفى - هانى عطية - هانى شريف - هانى غراب - وحيد صلاح - وسام سعيد - وحيد الصرفى - وسام رضوان - وهيبة نسيم - ياسر عبد القوى - ياسر الويشى - ياسر ندا - يوسف الإمام - ياسر طه.

**فنانون أجانب معظمهم ولد وعاش فى الإسكندرية من واقع مشاركتهم فى دورات بينالى الإسكندرية بالجناح المصرى**

**المشاركون فى بينالى 1955**

* أنجلو بلو - ولد سنة 1900 - درس الفن فى باريس وميونخ.

* م. بوفيه - عضو استشارى بمتحف الفنون بالإسكندرية.

* فانى أزرسكى - ولدت بالإسكندرية ودرست فى مرسم سيف وانلى.

* هاجوب هاجوبيان - ولد بالإسكندرية سنة 1923 - ودرس على جرايديان البينالى 1955.

* هـ. همبر - ولد بالإسكندرية سنة 1911 - شارك فى الدورة الأولى 1955.

* بارو هلبير - ولد سنة 1897 - ودرس فى برانج - البينالى 1955.

* ف هو فيفيان - ولد سنة 1899 ويقيم بالإسكندرية منذ سنة 1924 - البينالى 1955.

* ل. جوليان - شارك فى بينالى الإسكندرية 1955.

* ل. كارامانوكيان - البينالى 1955.

* كيوسيس - البينالى 1955.

* أ. كريستيس - البينالى 1955.

* ماريا مايردى - البينالى 1955.

* ماريدل - البينالى 1955.

* ميكى ماشلكيس - البينالى 1955.

* إيريك دى نيميش - ولد سنة 1910 - حصل على ميدالية من بينالى فينسيا 1930.

* بابا جورج (أرستيد) - درس فى باريس - البينالى 1955.

* بوزانت جودجامنيان - ولد سنة 1909 - درس الفن فى إيطاليا.

* لوس كارولينا رينير - ولدت بفينا - درست على يد الفنان هو هنبيرجى.

* روث آدم - البينالى 1955.

* أندريه سامسون - درس على بورديل وأندريه لوت.

* سباستى - استشارى بمتحف الفنون وسكرتير أتيليه الإسكندرية.

* تيرنى أوجيه أوسكار - ولد بالإسكندرية سنة 1900 - البينالى 1955.

* أرتى توباليان - البينالى 1955.

* ميشيل فافياديس - ولد بالإسكندرية سنة 1931.

* زوريان أشود - ولد بتركيا سنة 1905 - ودرس فى روما 1928.

* هنرى يونيلو - البينالى 1955.

* هـ. ياكوفيدس - ولدت بالإسكندرية درست على يد الفنان محمود موسى.

* روجى اونبيهم - ولد بالإسكندرية سنة 1907 - البينالى الأول 1955.

* د. ذرافى - شارك فى الدورة الأولى لبينالى

الإسكندرية 1955.

* غ. بأس - البينالي الأول 1955.

* أفيدمنسيان - ولد بتركيا سنة 1898 - درس في روما - البينالي 1955.

* ي. بوثيللو - ولد سنة 1878 ودرس على يد الفنان لوسيان سيموني - البينالي 1955.

* جورج تيوكاريس - ولد سنة 1926 - البينالي 1955.

* سوزي جرين فيتريو - شارك في البينالي 1955.

**المشاركون في بينالي 1958**

* ألكسندر يالوسيس - ولد بأثينا سنة 1905 - شارك في البينالي 1958.

* مادلين سركيس أريسيان - ولدت بالإسكندرية شاركت في البينالي 1958.

* بدروس اصلافيان - البينالي 1958.

* فسيلة بشتلي - بينالي 1958.

* ج. ك. برشاردسيمايكا - ولدن بزوريخ - درست في باريس.

* إيفي كرادجا - بينالي 1958.

* فاسيليكي كارتياتو - ولدت بالإسكندرية 1913.

* إيلي كوكينارا - ولدت بالإسكندرية.

* فاني أزرمسكي - ولدت بالإسكندرية - بينالي 1958.

* جوليان لويس - ولد بالإسكندرية 1909 - درس الفن بباريس.

* ماري لويز - ولدت بالإسكندرية - بينالي 1958.

* ميشيل كيوسيس - ولد بالإسكندرية 1915.

* أليس ليفي - ولدت بطنطا - بينالي 1958.

* ماري ليان - ولدت بالإسكندرية - بينالي 1958.

* جان منجاناريس - ولد بالإسكندرية - درس الفن في أثينا.

* سيمون مادلين - ولدت بباريس.

* مارشال كليو - ولدت بالإسكندرية.

* سيمون سمسوينان - ولد بتركيا سنة 1915 - بينالي 1958.

* ماريو سفير - ولد بالإسكندرية.

* أندريه ساسون - ولدت بالإسكندرية وتتلمذت على يد أندريه لوت وبورديل بباريس.

* جولييت سيميليدي -درست الفن بباريس.

* ي. اجـويان - ولد سنة 1933 - درس الفن بكاليفورنيا.

* فينوس شاليستا - ولدت بالإسكندرية.

**المشاركون في بينالي 1960**

* أبوصوان جوزيه - ولد بالإسكندرية سنة 1936 - شارك في البينالي الثالث 1960.

* سلفيو بيكي - ولد بريمبني بإيطاليا سنة 1920 (وهو ابن بيكي الكبير أستاذ سيف وأدهم وانلي).

* بورشار سميكه - ولدت بسويسرا - ودرست الفن بباريس وروما.

* كوجنود مارسيل - ولد بفرنسا سنة 1899.

* كريساتي برت - ولدت بالإسكندرية.

* دي مارسبير جنفييف سبريان - ولدت بالإسكندرية.

* دينا اليان دره - ولدت بالإسكندرية.

* ايفي كارادجا - ولدت بالسنطة غربية.

* فرنسسكو ديلاميكو - ولد بكرارا بإيطاليا 1906.

* هراري يولاند - ولدت بالإسكندرية 1911.

* هليدا جاستي كعكاتي - ولدت بالإسكندرية.

* هوفيفيان فاهان - ولد بإستنبول سنة 1899.

* جوليات لويس - ولد بالإسكندرية 1909 درس في باريس.

* كارجوزيان مارلين - ولدت بالإسكندرية.

* كنزي الديب - ولدت بالإسكندرية.

* كيوسيس ميشيل - ولد بالإسكندرية سنة 1915.

* كيز يلاكي برس - ولد بالقاهرة سنة 1911.

* كلوناريس ماريلينا - ولدت بالإسكندرية - درست في لندن.

* لونافيرايو ريجامونتي - ولدت بميلانو بإيطاليا.

* منجناريس ينى - ولد بالإسكندرية سنة 1918 - درس في أثينا.

* مارسيل فتال.

* ماري ليان.

* استر منشا - ولدت بالقاهرة - دراسات في المراسم الحرة بالإسكندرية.

* ميشيل قتله - ولد بالإسكندرية 1931 - درس بفنون القاهرة 1956.

* نجار جورج - ولد بالإسكندرية سنة 1930 - درس

فى واشنطون.

* سيباستى جوزبيى - ولد بروما سنة 1900 - مدرس فن التصوير.

* سونيا ادوميان - البينالى الثالث 1960.

* فينيو شاليتسا - ولدت بالإسكندرية.

* فيكتوريا كارادجا - ولدت بالسنطة غربية.

**المشاركون فى بينالى 1962**

* هيلى كوكينارا - شاركت فى البينالى الرابع 1962.

* دنيس كوفتيس - شارك فى البينالى الرابع 1962.

* لينا فيرارنو.

* كورنليت فيورى.

* ميشيل كيوسيسى - ولد بالإسكندرية 1915 - ودرس فى فرنسا.

* برتى كيتر يلاكى.

* مارلينا كلوناريس - ولدت بالإسكندرية - ودرست فى إيطاليا ولندن.

* ايستولد كريتيس.

* مارى. ج. ليان.

* يانيس منجاناريس - ولد بالإسكندرية سنة 1918 - درس الفن بأثينا.

* روز بابازيان.

* سيكون رزق الله.

* إيتالو رودى.

* شوشان اجويان.

* يرج تشاكجيان.

* فينيو هاليتسا - ولدت بالإسكندرية - دراسات حرة فى ميونخ.

* زوريان أشود.

* ديللا ميكو فرانشيسكو.

* كليا بدارو - ولدت بالإسكندرية سنة 1913.

معظم السيدات المشاركات فى الحركة التشكيلية بالإسكندرية خلال النصف الأول من القرن العشرين يمارسن الفن كهواية، فمن تقاليد الطبقة الأرستقراطية فى ذلك الوقت يتعلم البنات بإحضار أساتذة لهن فى كل فروع العلم والمعرفة والثقافة ومنها تعليمهن الرسم.. وقليلات هن أصبحن من الفنانات المعروفات..

**فنانو التصوير الضوئى بالإسكندرية**

شهدت الإسكندرية مع بدايات القرن العشرين مجموعة كبيرة من فنانى التصوير الضوئى محترفين وهواة - أجانب ومصريين، والأسماء التالية لفنانين عرفتهم عندما أسست نادى الكاميرا فى شكله الجديد بأتيليه الإسكندرية. وكان أتيليه الإسكندرية قد نظم فى الخمسينيات أول معرض دولى للتصوير الضوئى فى مصر شاركت فيه دول ثلاث قارات وقد نجح نادى الكاميرا فى إدخال التصوير الضوئى ضمن المعارض العامة للفنون التشكيلية كما نظم صالونه السنوى اعتبارا من عام 1989 والأسماء التالية من واقع كتالوجات معارض نادى الكاميرا:

د. ياقوت السهوى (1898 - 1992) رائد فن التصوير الضوئى فى الإسكندرية - محمد عبد الله عبد المنعم (1932) من كبار فنانى التصوير الضوئى بالمدينة - عصمت داوستاشى مؤسس نادى الكاميرا عام (1989) من جديد - محمد كمال يوسف (1939 - 1950) - د. ليث كندى (1935) - أحمد حسن علبه (1948) - أحمد على إسماعيل (1944) - فتحى حسين (1919 - 2000) - أحمد محمد كمال (1965) - أحمد محمد رشوان (1966) - سمير عبد اللطيف (1951) - أحمد بدوى (1938) - سيد الجنزورى (1954) - طارق رواش (1966) - عاطف الصبورتى (١٩٦٧) - عبد الفتاح يونس (1945) - عبد البارى أحمد (1938) - عبد الحميد حبيبه (1939) - عبده حبشى (1940) - فتحى بركات (1956) - فتحى العريبى (1943) - محمود حسين (1939) - مدحت محيى الدين (1950) - جربيس (1920 - 2001) - معتز داود (1963) - منتصر عبد الله (1964) - محمود عطيان (1958) - محمود كاتى (1939 - 1995) - عماد الدين رفاعى (1960) - صبرى أبو عجيلة (1952) - أحمد الأبحر (1939) - أحمد حافظ مرسى (1931 - 1990) - أحمد كمال يوسف (1965) - عماد الدين يوسف (1952) - محمد الصعيدى (1940 - 2001) فايز حمدى (1946 - 2001) - حمدى علاء (1938) - جلال عبد الحى (1941) - أحمد صلاح عطية (1949) - علاء الدين محمد يوسف (1961) - محمد الدخاخنى (1967) - صبرى زيدان (1958) - أحمد السيد (1942) - إبراهيم مراد (1939) - فتحى دعميش (1938) - محمود عبد العزيز (1951) - محمد السنوسى (1952) - ممدوح فتح الله (1925) - محمد عبد العال (1962) - أحمد محمد أحمد (1947) - عمرو فتحى (1966) - عفيفى عشم الله

(1960) - عماد الدين عمر (1955) - ابلى شفيق أبو رجيلى (1944) - وليد محمد كمال (1963) - محمد عماد شبيه (1956) - محمد فوزى (1973) - مجدى إسماعيل (1942) - على أحمد دوابه (1935) - جمال السيد البدرى (1962) - هشام سلامة (1963) - هدى غنايم (1975) - صلاح نظمى (1922 - 1992) - فاضل عجمى (1937) - مجدى حنا - أحمد أبو العزم - آحمد فنون - خليل عجمى - عزة عبد الفتاح 1970 - فريد حنين - ليلى نعيم 1977 - إيهاب أبو عوف - أحمد رفيق - آمال ناصر - إسلام رشوان - محمد صبحى - محمد شعلان - محمد دياب - إسلام عبد العزيز - هانى البياع - ناشد عبد الفتاح - مها جمال الدين - وفاء الصافى - محمد إسماعيل - مكرم عبد المجيد - فاتن محمد نعيم (1981) - نانسى عزت على (1984) - إيمان الشناوى (1980) - سمير سعد بيومى (1967) - حسين فتحى حسين 1957 - طارق فتحى حسين (1967) - محسن عبد الفتاح (1973) - إبراهيم محسن كريم (1976) - عيد نبيه يعقوب (1980) - محمد السيد محمد السيد (1968) - شريف السيد شريف (1994) - تامر فتحى محمد (1971) - مجدى موسى (1962) - ريهام الشقيرى (1980) - ريهام الشناوى (1980) - مريم شاهين (1980).

**أول معرض دولى لفن التصوير الشمسى بالإسكندرية فى فبراير سنة ١٩٤٠**

لعله أول معرض دولى، وآخر معرض فى نفس الوقت، أقيم للتصوير الضوئى أقيم فى مصر وربما بمنطقة الشرق كلها وكان يطلق عليه التصوير الشمسى ثم الفوتوغرافى.. وقد أقيم هذا المعرض طوال شهر فبراير عام 1940 فى أتيليه الإسكندرية تحت عنوان (الورشة - الأتوليه - مجمع الفنانين والأدباء) وشُكلت لجنة الشرف من: سعادة محمد محمود بك خليل رئيس مجلس الشيوخ وسعادة محمد حسين باشا محافظ الإسكندرية وسعادة أحمد كامل باشا مدير عام مجلس بلدى الإسكندرية.. أما اللجنة المنظمة لهذا المعرض العالمى فشكلت من: الفنان محمد ناجى رئيساً - وكان أيضاً رئيس لمجلس إدارة أتيليه الإسكندرية الذى أنشأه قبل ذلك بست سنوات - ومعه فى اللجنة: بول ريتشارد - جان موران - أنريكو تيرنى - جوزيف سيستى - د. محمد العقاد - الفنان أنجلو بلو - عزيز أنطوان - موريس بوفيه - مدام فلوراكرافيا - فيتشر - لويس جوليان - فريدريك مجريه - كاركار هنز ميكلس - جياكو موسكاليت ومدموازيل اندريا ساسون وكلهم أعضاء فى أتيليه الإسكندرية.

وقد اشترك فى هذا المعرض الدولى الأول فى التصوير الشمسى فنانون من 26 دولة يمثلون: أوروبا - آسيا - أستراليا - أمريكا الشمالية - أفريقيا، ونظم المعرض جمعية التصوير بالقاهرة بمعاونة المسيو ريشارد موصيرى وجمعية محبى الفنون وأتيليه الإسكندرية.

وعرض المعرض أولا بالقاهرة قبل الإسكندرية، وبلغ عدد الفنانين العارضين 181 فناناً من مختلف أنحاء العالم، عرضوا 398 صورة من إجمالى 960 صورة تقدموا بها - ومعظم المشاركين من مصر أجانب ومن الأسماء المصرية القليلة. عارف بك يحيى - عزام جمال - د. شوقى إبراهيم - شحاتة رياض، وغيرهم.. ومنذ ذلك التاريخ لم نسمع ولم يحدث أن نظم معرض أخر عالمى فى فن التصوير الفوتوغرافى فى مصر(*).

(*) المرجع: كتالوج المعرض.

## الجمعيات والجماعات الفنية في مصر

د. صبحي الشاروني

**مقدمة:**

عرفت مصر الجمعيات الفنية عقب ثورة 1919 الوطنية، وكانت تهدف في البداية إلى إيجاد مجالات للنشاط الفني وإقامة المعارض والدعاية للفنون الجميلة بين الجمهور الذي كان لا يعرف عنها شيئاً، في مواجهة دعاة التخلف والرجعية الذين يدعون الناس إلى كراهية الفن.

كان هذا هو حال الجمعيات الفنية حتى منتصف الثلاثينيات، عندما استقرت أمور الفن، واعترف المجتمع بدور الفنانين... وأهميتهم، وبسطت الحكومة رعايتها وحمايتها على هذا الميدان الذي خصصت له الموظفين واعتمدت الميزانيات وأقامت المؤسسات.

عندئذ ظهرت الجمعيات الفنية التي تدعو إلى مذهب أو أسلوب فني في مواجهة غيره من المذاهب، أو تجمع عدداً من الفنانين حول فكر سياسي أو فلسفي وتجعل الإنتاج الفني سلاحه أو دليل صدقه وصحته.. ويمكن أن نطلق على هذه الجمعيات اسم «الجمعيات الفكرية».

بقيام ثورة 1952 تغيرت خريطة الطبقات الاجتماعية في مصر، وتقلص نفوذ الأغنياء، كما اختفت الأسرة المالكة، وهذا القطاع من المجتمع المصري هو الذي كان يرعى الفن خلال النصف الأول من القرن العشرين.

من ناحية أخرى كانت الفئة الجديدة التي تولت السلطة ذات ثقافة عسكرية، لا تدخل الفنون الجميلة ضمن اهتماماتها، حتى إن ميزانية الدولة للاقتناء من أعمال الفنانين والتي كانت ترصد سنوياً منذ عام 1925 لتزيد في بعض السنوات وتقل في بعضها الآخر.. هذه الميزانية لم ترصد إطلاقاً خلال عامي 1954 - 1955، لكنها عادت بعد ذلك، بعد أن أعطت دلالة لحجم اهتمام نظام الحكم الجديد بالفنون الجميلة ، وأعطى تأثيره السلبي على الحركة الفنية التي كانت في ذلك الوقت قد فقدت رعاتها من الأثرياء.

لكن هناك عاملاً أكثر تأثيراً على مسار الحركة الفنية من العامل المادي، هو إلغاء النظام الحزبي بعد أحداث 1952، وتجريم تجمعات المثقفين، حتى صدر قانون يتيح للسلطات إلقاء القبض على أي تجمع يزيد عن خمسة أشخاص باعتباره تجمهرا. كما لم يكن للحكم العسكري حزبه الذي يجمع شمل مؤيديه من الفنانين، هذا رغم الاقتصار على التنظيم السياسي الحكومي الواحد الذي يتغير اسمه وتتغير قيادته كل بضع سنوات.

لهذا تفككت الجماعات الفنية دون قرارات عليا بذلك، كجماعة الفن المعاصر وجماعة الفن المصري الحديث التي تفرقت من تلقاء ذاتها، كانعكاس للظروف العامة المحيطة بها، ولم تتكون جماعات أخرى خلال الخمسينيات، لقد انتهى عصر الجماعات الفنية الفكرية، ولم تتبق سوى جماعة حامد سعيد: الوحيدة من الجماعات الفكرية التي واصلت وجودها دون القيام بنشاط عام، كإقامة المعارض وعقد الندوات، فقد كان أسلوبها كجماعة مغلقة على مدرسي الرسم، مع الاعتماد على التنظيمان الوظيفية في لقاءاتها، قد جنبها المشاكل.. بالإضافة إلى هجرة أعضائها بالتتابع للعمل بالتدريس في الكويت خلال الفترة الحرجة في تاريخها، مما جنبها التفكك والتحلل كباقي الجماعات الفكرية.

هذا الأمر لا ينطبق على الاتحادات والروابط الفئوية التي تجمد نشاطها أو كاد حتى صدر قانون الجمعيات، فتغيرت أسماؤها جبراً من روابط أو اتحادات إلى جمعيات.. وهي تشرف عليها وزارة الثقافة وتحصل على إعانة الدولة من وزارة الشئون الاجتماعية.. وهي اتحادات تأسست للدفاع عن المصالح النقابية لهذه الفئات مثل «أساتذة الرسم والأشغال» و«خريجي الفنون الجميلة»... إلخ، هذا إلى جانب الجمعيات التي أسسها عشاق الفنون الجميلة ومحبوها مثل جماعة أتيليه القاهرة وأتيليه الإسكندرية..

وبدأت في الستينيات ظاهرة الجماعات الفنية المغلقة على مؤسسيها، التي تجمع عدداً محدوداً من الفنانين لا يقل عن ثلاثة ولا يزيد عن خمسة، ولا تفتح أبوابها لانضمام فنانين جدد، بل تقتصر على مؤسسيها.

ثم ظهرت الحاجة إلى توحيد كلمة الفنانين المصريين في المحافل الخارجية فبدأت المسيرة نحو تأسيس نقابة الفنانين التشكيليين، وبعد قيامها خفت نشاط الجمعيات والاتحادات والروابط، وامتصت النقابة طاقات الفنانين على الصراع الفني الفئوي والمصلحي.

### الجمعية المصرية للفنون الجميلة

بعد تخرج الدفعات الأولى فى مدرسة الفنون الجميلة المصرية، كان لابد من إظهار نشاطهم الفنى فى معارض.. وقد ساعدهم فى نشر دعوتهم الفنية بعض الصحفيين أمثال: محمد حسين هيكل، وتوفيق حبيب (الصحفى العجوز).. وأحمد راسم... وغيرهم.

ففى 7 مايو 1918 أرسل توفيق حبيب - المحرر بجريدة الأخبار (قبل أن يكتب عموده اليومى بجريدة الأهرام بعدئذ) خطابا إلى جميع المشتغلين بالفنون من هواة ومحترفين يقول فيه: «رأى حضرة الأستاذ الفاضل راغب أفندى عياد مع جماعة من زملائه أساتذة الرسم إقامة معرض سنوى تعرض فيه ثمار قرائح المشتغلين بالرسم والتصوير والحفر على اختلاف أنواعه. ولعلمى أن حضرتكم من المشتغلين بهذه الفنون أرجوكم التشريف يوم الثلاثاء 14 مايو الجارى الساعة السادسة بعد الظهر فى قاعة مجتمع الإصلاح بنادى الشبان المسيحيين، بجوار قسم بوليس الأزبكية، للاتفاق مع حضرات الأساتذة الفنيين على ما يحسن عمله لإقامة أول معرض، وإذا كان هناك ما يمنعكم عن حضوره هذه الجلسة أرجوكم أفادتى عن نوع ما تجيدونه من الفنون وبيان ما يمكنكم عرضه.. وختاماً..».

واجتمع عدد كبير من الفنانين بدار «المجتمع»، حيث أوضح توفيق حبيب سبب الدعوة وما يفكرون فيه من إقامة معرض فنى يضم أعمالهم من صور وتماثيل.. فوافقوا عليه.. ولكن حدث فى الجلسة الرابعة أن اعترضت المشروع عقبات كانت سببا فى انسحاب توفيق حبيب، ذلك أن المجتمع أراد أن يخصص بعض الصور لمساعدة «جمعية الصليب الأحمر البريطانية»، كما اقترح راغب عياد أن يجعل المعرض قسمين أحدهما للهواة والثانى للأساتذة المحترفين، فلم يوافق معظم الحاضرين، وانسحب هو الآخر. إلا أن مجتمع الإصلاح أقام معرضه الأول بصور معظمها منقول بعد أن قاطعه الفنانون الدارسون، وانتقده عدد كبير من الأجانب وأساتذة الفنون.. وفشل المعرض الأول..

كان فى ذلك الوقت، قد تم تعارف كاف بين الفنانين الذين ضمهم غرض واحد.. فاجتمعوا ثانية بمنزل أحدهم - وكونوا - الجمعية المصرية للفنون الجميلة، وأقاموا المعرض الأول فى مارس سنة 1919 بدار الفنون والصنائع اشترك فيه المثال محمود مختار، والمصورون - راغب عياد - يوسف كامل - محمد حسن - محمود سعيد - أحمد صبرى - شفيق شاروبيم - محمد ناجى - أنيوشنتى - بوجلان - كولوتشى - بريفال - بيبى مارتان.. وكان أول معرض ناجح اشترك فيه الفنانون المصريون.

أقيم المعرض الثانى فى أبريل سنة 1920 بشارع عبد الخالق ثروت (المناخ سابقا). وفى سنة 1921 انتخب أعضاء مجلس إدارة الجمعية برئاسة محمد حسن (وكيل مدرسة الفنون والزخارف المصرية - فى ذلك الوقت).. وافتتح المعرض فى 15 أبريل وكان عدد العارضين 55 فنانا منهم 32 مصرياً والباقون من مختلف الأجناس الأجنبية.. منهم: محمود مختار - عثمان دسوقى - أنطون حجار - طاهر العمرى - على الأهوانى - محمد حسن - محمد فؤاد مرابط - مصطفى مختار - محمد ناجى - محمود سعيد - خيرت العمرى - يوسف كامل - راغب عياد - حافظ إسماعيل - محمد بهجت نديم - أيوب بشارة... وآخرون، ومن العارضات زينب مبروك - وحرم محمود سرى - نفيسة أحمد عابدين - نجف محمود مصطفى - أمينة شفيق - وحرم حجازى... ومن الأجانب المقيمين فى مصر: جون بونتيلا - بونيللو - جابرييل بيسى - مدام كازوناتو - وليم ستيوارت.. وغيرهم.

وقد جاء فى الكتاب السنوى الأول الصادر عن جمعية محبى الفنون الجميلة، أنه تم تأسيس الجمعية المصرية للفنون الجميلة فى 22 مايو سنة 1922، وأن أهدافها قد تحددت بالنهوض بالفنون الجميلة والعمل على رقيها ونشر الوعى والإسهام بالإنتاج الفنى فى حركة الفنون الجميلة العالمية.

وبالرجوع إلى أساتذة الرعيل الأول يتبين أن تأسيس هذه الجمعية جاء بعد قيام محاولات لنشر أعمال الفنانين الأوائل فى معارض دورية، وأن عام 1919 شهد قيام أول معرض للفنون الجميلة أقيم بدار الفنون والصنائع، وأن الأساتذة مختار ومحمد حسن ويوسف كامل وعياد ومحمود سعيد وأحمد صبرى ومحمد ناجى كانوا على رأس من ساهم فيه بأعمالهم، وذلك بالإضافة إلى أعمال بعض الفنانين الأجانب المقيمين بمصر وقتئذ.

وشجع نجاح المعرض آنف الذكر على إقامته للمرة الثانية عام 1920، وفى ذلك العام كان المثال أنطون حجار وزميله عثمان دسوقى من العارضين فيه. كما ظهرت

أسماء جديدة لبعض المصورين المصريين، نذكر منهم على الأهواني وخيرت العمرى، وبعض الهواة مثل فؤاد مرابط وبعض السيدات الهاويات مثل زينب مبروك ونفيسة عابدين ونجف مصطفى وأمينة شفيق.

وكان قد استقر الرأى بين الفنانين المصريين خلال عام 1921 على تأسيس جمعية مصرية للفنون الجميلة، ونجحت المساعى المبذولة لتحقيق تلك الفكرة، فكانت أول جمعية للفنون الجميلة تظهر فى البلاد، وكانت رياستها عامئذ للأستاذ الفنان محمد حسن. (عن كتاب ثورة الفن التشكيلى لمحمد عزت مصطفى).

**فؤاد عبد الملك وجمعية محبى الفنون الجميلة**

يعتبر فؤاد عبد الملك من الشخصيات المهمة التى قامت برعاية الفنون الجميلة فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن.. ولد بالقاهرة عام 1978 وكان والده من تجار الحمزاوى متعهداً لتوريد المفروشات والملابس للحكومة.. درس بمدارس الفرير ثم الآباء اليسوعيين، وتخرج سنة 1895. ونظراً لميله الطبيعى للفنون كان يساعد أساتذته فى إقامة العروض المسرحية بتوفير المناظر والملابس فى الحفلات المدرسية.

فى عام 1896 تلقى دروس الرسم والتصوير الفوتوغرافى على يدى الأستاذ الفرنسى «جورج دى بييف»، ولم تمض مدة وجيزة حتى بلغ شوطاً كبيراً فى إتقان هذا الفن، فعمل مساعداً للمصور الفوتوغرافى «لكجيات» الذى كان أشهر مصور فى القاهرة، ثم سافر إلى ميونيخ حيث التحق بمدرسة الفنون الجميلة (أكاديمية ميونيخ).. وعاد إلى مصر ليشتغل بفن التصوير الفوتوغرافى.. لكنه اضطر إلى ترك محله لعدم وجود مشجعين فى ذلك العهد.. وفتح محلاً للزراعة الصناعية ومعامل الألبان، وكان أول مصنع من نوعه يتأسس لهذا الغرض بمصر، ولكنه اضطر إلى تصفية المحل سنة 1900.

وفى 1908 غادر مصر إلى أوربا بهدف التعرف على الفنون والصنائع.. وعندما علم بإنشاء مدرسة للفنون الجميلة وأخرى للزخارف عاد إلى مصر ووطد علاقته مع الفنانين المصريين، وأسس داراً مصرية هى الأولى من نوعها تشجيعاً للفنون باسم «دار الفنون والصنائع المصرية» لتحسين وتشجيع المصنوعات والمخترعات المصرية ومركزها 21 شارع بولاق، وأقام بها أول معرض للفنون والصنائع المصرية سنة 1920.. وبعدها كون جمعية محبى الفنون الجميلة وكان سكرتيراً عاماً لها.. وأنشأ متحف الشمع، وتوفى عام 1955 عن 77 عاماً. ويعتبر فؤاد عبد الملك من الرواد الأوائل فى مجال تشجيع الفنون الجميلة فى مصر.

وقد أنشأ متحف الشمع فى صيف عام 1934، وكان يحتل عند نشأته قصر تجران بشارع إبراهيم باشا، ثم انتقل عام 1937 إلى شارع القصر العينى، لكن هذا المقر هدم، فنقلت محتوياته إلى حلوان بمقره الذى افتتح فى 6 أغسطس 1955، وكان المتحف يشتمل على ثلاثين منظراً أغلبها تاريخية، وقد قام بعمل هذه التماثيل والمناظر الفنانون: عبد القادر رزق - مصطفى نجيب - مصطفى متولى - حسين بيكار - وعلى الديب - ومحمود حسنى، وبعد التخلى عن مقره بحلوان نقلت محتوياته إلى المتحف الزراعى بالدقى.

أقامت دار الفنون والصنائع المصرية أول معرض للربيع سنة 1922. حيث ذكر فى إعلان هذا المعرض أنه يحوى أثاث البيوت ورياشها المصنوعة فى دار الفنون والصنائع، وكتب فى دعوته أنه المعرض الرابع، وكأنه نسب إلى نفسه إقامة المعارض السابقة للجمعية المصرية للفنون الجميلة» (عن المقطم فى أول يونيه 1922..).

افتتح المعرض فى عام 1922 باسم «صالون القاهرة»، وكتب فى دليل المعرض أنه أقيم على نفقة «دار الفنون والصنائع المصرية» لصاحبها فؤاد عبد الملك وشركاه، وأسندت سكرتارية المعرض إلى راغب عياد.. واشترك فى هذا المعرض 27 فناناً مصريا و15 من الأجانب. وساعد الجمعية بعض السيدات المصريات وفى مقدمتهن الأميرة «سميحة حسين» ابنة السلطان حسين كامل، وهدى هانم شعراوى، وتبارين فى التبرع بالمال حباً فى ترقية الفنون، وساعدن الجمعية مساعدة كبيرة.

ثم رأى فؤاد عبد الملك أن خير وسيلة لصيانة المعرض وتثبيت دعائمه هى إنشاء جمعية قوية ترعاه وتنشطه.. وكان فى مقدمة من لبى دعوته إلى هذه الجمعية محمد محمود خليل.. ثم ألفت جمعية محبى الفنون الجميلة سنة 1923.. وجاء فى المادة الثانية من قانونها وهذا نصها:

«المادة الثانية - أغراض الجمعية هى تشجيع الفنون، أى الرسم والحفر (أى النحت) والتصوير والهندسة المعمارية، والتطبيق العملى للفن على وجه العموم، وترقية

الذوق الفنى وذلك بإقامة المعارض وإلقاء محاضرات أو بأية طريقة أخرى».

وألف مجلس إدارة الجمعية الأول من الأمير يوسف كمال رئيساً - «محمد محب» و«إميل ميريل» (نائبين للرئيس) محمد محمود خليل (سكرتيراً عاماً) يوسف قطاوى (أميناً للصندوق) فؤاد عبد الملك وشارل بوجلان (سكرتيرين) وعشرين عضواً من الأجانب والمصريين. كما ألفت لجنة من السيدات من الأميرة سميحة حسين كامل، وحرم عزت شكرى ومدام جيار وحرم محمود رياض ومدام واصف غالى - وأربعة عشر عضواً من السيدات.

وفى سنة 1923 افتتح المعرض الثانى لصالون القاهرة، حيث اشترك فيه 93 مصوراً ومثالاً.. وشجعت الحكومة هذه الجمعية فصرحت لها بإقامة معرض فى عمارة فندق سافوى، واعتمدت ميزانية سنوية للشراء من المعارضات من عام 1925. ثم قررت إعانة الجمعية بمبلغ سنوى.. ثم أدركت بعض الحكومات الأجنبية مكانة هذه الجمعية ونشاطها الفنى، فأقامت معرض الكتب الفرنسى - ومعرض الصور والزخارف البلجيكى - ومعرض الباعة الإيطالى...

وبعد أن كانت الجمعية تنتقل بمعرضها من دار إلى أخرى.. وفقت إلى استئجار سراى تجران (فى شارع الجمهورية)، وهى سراى كبيرة ذات ثلاثة أدوار وحجراتها واسعة وحولها حديقة كبيرة.. وفى هذه السراى أقامت الجمعية معرضها السنوى من 19 ديسمبر 1927 وبقى مفتوحاً حتى 19 يناير 1928، وبلغ عدد التحف الفنية المعروضة حوالى 800 تحفة.

وظل هذا المعرض السنوى من ذلك الوقت أهم معرض للجمعية، تسبقه أو تليه معارض أخرى أو محاضرات..

وأخذ عدد العارضين من الفنانين المصريين فى الازدياد وارتفع عددهم إلى 122 فناناً سنة 1938.. أما عدد الفنانين الأجانب فلم يتغير كثيراً.

نقلت جمعية محبى الفنون الجميلة ومتحف الشمع فى يوليو 1937 من سراى تجران إلى سراى حيدر باشا (شارع البرلمان على ناصية شارع الداخلية والقصر العينى)، وأقامت معارضها السنوية حتى عام 1950 ثم نقلت فى أبريل 1951 إلى الجمعية الزراعية (مقر نقابة الفنانين التشكيليين حالياً) بأرض المعارض بالجزيرة (موقع دار الأوبرا الجديدة).. وبقيت هناك حتى هدمت فى نوفمبر 1958 ونقلت إلى مبنى شركة الملح والصودا بأرض الجمعية الزراعية، كما استأجرت الجمعية مكاناً للإدارة بشارع أحمد باشا رقم 3 بجاردن سيتى، حيث تواصل نشاطها بهذا المقر حتى الآن.

ولم يقف نشاط الجمعية عند تنظيم «صالون القاهرة السنوى»، بل تعداه إلى إقامة كثير من المعارض الدولية للفنون الجميلة والتطبيقية، وأخرى للتصوير الفوتوغرافى، إلى جانب معارض فردية لفنانين مصريين وأجانب كان لها أكبر الأثر فى إتاحة الفرق للمعرفة والاطلاع على مختلف الاتجاهات الفنية فى جميع أنحاء العالم، كما حرصت الجمعية على الاشتراك بأعمال الفنانين المصريين مع الفنانين الفرنسيين فى معرض «مصر - فرنسا» الذى أقيم بمتحف اللوفر سنة 1949 فى ذكرى مرور 150 عاماً على حملة نابليون بونابرت على مصر.. وكان له أثر عميق على مسار الحركة الفنية فى مصر.

وأسهمت الجمعية بقدر وافر فى تنشيط الوعى الفنى بين الجماهير عن طريق تنظيم المحاضرات التى برزت بصورة واضحة، علاوة على تخصيص الجوائز والمنح للمتفوقين فى كل مجالات الفنون.

ومن أهم الأنشطة التى قدمتها جمعية محبى الفنون الجميلة - إلى جانب إقامتها معرض صالون القاهرة السنوى - المحاضرات ومعارض الفنون الأجنبية ومعارض الكتاب، بالإضافة إلى صالون التصوير الفوتوغرافى، ومعارض رسوم الأطفال والفن التطبيقى ورسوم المنياتير الإيرانى، ثم معارض المناسبات مثل معرض الصور الفوتوغرافية للقادة العسكريين من دول الحلفاء الذى أقيم عام 1945.

كما أقامت الجمعية المعرض الدولى للفن المعاصر عام 1947 الذى شاركت فيه مصر و7 دول هى بريطانيا - اليونان - الصين - فرنسا - بلجيكا - الولايات المتحدة - روسيا، لكنها لم تواصل إقامة هذا المعرض بشكل دورى، هذا بالإضافة إلى المعارض الخاصة للفنانين، ثم مسابقات الموضوع الواحد، والنحت فى الهواء الطلق، ومعارض الطلائع، ومعارض الفن التطبيقى وغيرها.

وقد توالى على رئاسة الجمعية بعد الأمير يوسف كمال:

محمود محمود خليل: 1925 - 1952

(ظلت الجمعية بلا رئيس لمدة عامين عقب أحداث 1952)

عطا عفيفي: 1955 1961

أحمد صديق: 1961 - 1963

على نبيل جبر: 1963 - 1966

جمال الدين عبد الرحمن: 1966 - 1971

بدر الدين أبو غازى: 1971 - 1983

صلاح طاهر: 1983 - 2007

د. أحمد نوار: 2007 – حتى الآن

أما منصب الأمين العام للجمعية فقد تولاه بعد فؤاد عبد الملك الفنانون سند بسطا – ثم محمد يوسف همام ثم يحيى أبو حمده ثم محمد حمزة.

ويلاحظ أن الجمعية كانت فى يوم من الأيام تمثل جهاز الدولة المعاون فى رسم سياسة الفنون وتنفيذها، فعند إعادة إنشاء اللجنة الاستشارية للفنون عام 1949 برئاسة محمد محمود خليل (بمرسوم ملكى) اضطلعت بأهم شئون الفنون الجميلة بمصر مثل إنشاء الجوائز، ومنح المكافآت للفنانين، وحماية المواقع التاريخية والمناظر الطبيعية والميادين العامة وما يقام فيها من نصب وتماثيل ومنشآت تذكارية، بالإضافة إلى إنشاد المتاحف واقتناء روائع الأعمال الفنية، ومتابعة سياسة تعليم الفنون الجميلة والنهوض بمعاهدها، وإقامة المعارض فى مصر والخارج والاشتراك فيها، وإعانة الجمعيات الفنية وتشجيعها، وقد اتسع اختصاص اللجنة لتشمل كل المسائل المتصلة بالفنون من موسيقى وتمثيل وتصوير ونحت وعمارة وغناء. ثم انتقلت سلطاتها إلى الأجهزة الإدارية الحكومية بعد 1952.

**حبيب جورجى**

يعتبر الفنان المفكر: حبيب جورجى (1892 - 1965) من الرواد الذين كان لهم أثر واضح فى ميدان التربية الفنية.

كان طالباً بمدرسة المعلمين العليا بقسم الرياضيات، وفى نهاية عام 1918 أعلن ناظر المدرسة الإنجليزى عن تأسيس جمعية للرسم أو قسم للرسم للتخصص فى تدريس هذه المادة بعد التخرج، فانضم إليها حبيب جورجى وآخرون، وفى عام 1921 سافر مع أحمد شفيق زاهر وآخرين إلى إنجلترا، وعاد بعد هذه البعثة ليعمل مفتشا للرسم فى وزارة المعارف العمومية (موجهاً)، وليتزعم الدعوة إلى تغيير مناهج تدريس الرسم فى المدارس المصرية، ونجح فى الانتقال بها من تعليم الأطفال «الدقة فى النقل» إلى «تشجيع ملكة الابتكار عند الطفل»..

وكون مع زملائه وتلاميذه الصوت المعارض لفنانى الجيل الأول والثانى من خريجى مدرسة الفنون الجميلة، وكون جماعة الدعاية الفنية ثم جمعية الرسم بالألوان المائية من بين أتباعه ومؤيديه.. وكان كل عضو فى هذه الجماعة يعمل على نشر أفكاره بين تلاميذه فى جمعية الرسم بالمدرسة التى يقوم بالتدريس فيها.. وبعض هؤلاء التلاميذ التحقوا بمدرسة الفنون الجميلة وقادوا الثورة الفنية التى شهدتها مصر طوال الأربعينيات من أجل إرساء أسس الفنون الحديثة.

ومن أهم منجزات حبيب جورجى تجربته الشهيرة حول الفن التلقائى عند الأطفال المصريين التى استغرقت 12 عاما من 1939 حتى 1951.. واستخلص منها نتائج تربوية غيرت مناهج تدريس التربية الفنية فى العالم، وكانت بمثابة الأرضية النظرية لإقامة بيت الفن فى «الحرانية» الذى أسسه صهره رمسيس ويصا واصف، اشتهر بإنتاجه المعروف باسم «سجاد الحرانية».

**حزبان**

مع بداية الثلاثينيات ظهرت فى حركة الفنون الجميلة فرقتان، بل حزبان، احتدم بينهما صراع لا تزال رواسبه باقية حتى الأجيال الحالية من الفنانين.. فريق «الجيل الأول» أو «الرعيل الأول» أو «جيل الرواد» الذى درس وتخرج فى مدرسة الفنون الجميلة المصرية وكان يتزعمه «محمود مختار» (مؤسس جماعة الخيال) ومن هذا الجيل راغب عياد ويوسف كامل وأحمد صبرى ومحمد حسن.. وكان هذا الفريق يقف فى مواجهة فريق: خريجى «المعلمين العليا» الذى كان يتزعمه «حبيب جورجى» ويضم شفيق زاهر ويوسف همام وسيد الغرابلى ونجيب أسعد وشفيق رزق ولبيب أيوب، بالإضافة إلى يوسف العفيفى وحامد سعيد وحسين يوسف أمين وغيرهم.

تميز الفريق الأول بممارسته الرسم، وعدم إجادته الحديث عما يفعل، فهو لا يصمد فى المناقشة النظرية، ويتحصن فيما يحدثه إنتاجه الفنى من أثر واسع يتحقق خلال الاستقبال الحافل له من المشاهدين، لما فيه من دقة ومهارة، وبساطة فى الموضوعات والأشكال، وإخلاص فى تصوير الواقع.. ولم يكن أفراد هذا الجيل يجيدون الحديث عن الفن ودوافعه، سوى محمود مختار ذى الثقافة الفرنسية ورائد هذا الفريق.

هذا فى حين تميز الفريق الثانى بالثقافة النظرية عن

الفن وتربية التلاميذ والتعليم بواسطة الفن.. وأقطاب هذا الفريق يرسمون لوحات قليلة بأسلوب أكاديمي - في الغالب - وبألوان مائية عادة، لكنهم يتحدثون كثيرا، رغم أن لوحاتهم لا تصمد في المنافسة الفنية عند الاحتكام للجماهير، مع تفوقهم الواضح في المجادلات والمناقشات النظرية.

**بيت الفنانين بالقلعة**

**معمل تفريخ الجماعات الفنية**

درب اللبانة هو أحد الشوارع الضيقة المطلة على ميدان قلعة صلاح الدين الأيوبي بالقاهرة وقد أغرم بهذا المكان ومنازله العتيقة العربية الطراز المهندس الفرنسي «بول ألفريد فيس» فسكن هناك وشجع الفنانين على استئجار مراسم لهم أو السكنى هناك.

والمهندس «بول ألفريد فيس» حضر إلى مصر في العشرينيات لإنشاء شبكة خطوط ترام القاهرة. ثم أسس شركة للمقاولات الصناعة، وكان صديقا لمجتمع الفنون الجميلة، ومن مشجعي المثال الرائد محمود مختار (يوجد تمثال لرأسه بورترية في متحف مختار) وقد أقام له معرضاً في باريس، وكان يشجع الفنانين المصريين ويشتري لوحاتهم وتماثيلهم، وقد اهتم اهتماماً خاصا بالمثال عبد القادر رزق في بداية حياته الفنية، وهو من أوائل مؤسسي جمعية أصدقاء محمود مختار مع هدى هانم شعراوي التي أقامت له بعد وفاته مسابقة فنية لتخليد ذكراه كان يطلق عليها اسم جائزة «فيس».

كان أول من استجاب لدعوة المهندس «فيس» هو الرسام الإيطالي «بيبي مارتان» الذي كان يعمل مدرساً بكلية الفنون الجميلة، فسكن في درب اللبانة وشغل أكبر شقة بالمبنى، ثم جاء بعده محمد ناجي - وراغب عياد - ولبيب تادرس - وسند بسطا - وعبد السلام الشريف - وزكي بولس - ومنير كنعان - وجمال كامل - ولويس فوزي - ورمسيس يونان - ومحمد ضياء الدين - وميلاد فهيم وغيرهم.

وأطلق على المكان اسم «بيت الفنانين بالقلعة» وقد شهدا هذا البيت ميلاد الحركات الفنية الحديثة والمناقشات الصاخبة بين مثقفي مصر.

وظل يشغل هذا المكان المهندس العالمي «حسن فتحي» حتى وفاته، وهو بيت يملكه «صدر الدين خان» أهم مشجعي العمارة الإسلامية.

**جماعة الخيال**

كانت جماعة الخيال التي أسسها محمود مختار سنة 1928 تهدف إلى تعريف الناس بالفن وإثارة الاهتمام بالأعمال الفنية حيث كان الجمهور في ذلك الوقت يجعل هذه الأمور تماما.. وقد نشر محمود مختار في صحيفة «الأخبار» مقالاً افتتاحياً يدعو فيه إلى تقدير الفنون ويقدم مدخلاً لتذوقها وتقييمها، يقول: «... يقوم الفن على أساس واحد وهو محاولة تقليد الطبيعة، فمنها يستمد رجل الفن كل أجزاء عمله، وهي التي تسهل له الكلمات التي تتكون منها لغته، ولو أنه من المحتم على كل رجل فن أن يدرس الطبيعة بهيام وصبر.

ولا فائدة أبداً من فن أصله الطبيعة وغايته الطبيعية... وعلى ذلك فهناك عاملان أصليان في كل الأعمال الفنية، تصوير الحقيقة وتصوير الخيال، ولقد حاولوا خصوصاً في أيامنا هذه إيجاد تعارض بين هذين العاملين، إلا أن المنازعات التي قامت بهذا الصدد، وإن أحدثت الكثير من الجلبة والضوضاء فإنها لم تصل إلى نتيجة فاصلة.

يتساءل الإنسان كثيرا، أين يوجد تصوير الخيال؟ أفي ذلك العمل الذي يحاول فيه صانعه الوصول إلى الكمال في تصوير الأشكال، أم في ذلك الذي لا يرمي صانعه إلا إلى تدوين ما في النفس من شهوات، وإن دعاه ذلك إلى التضحية بجمال الشكل؟.

يجب أن يلاحظ في كل عمل فني عوامل ثلاثة أصلية هي التي يتجه إليها حكم الناقدين لذلك العمل: أولاً الفن - أي المادة والأساليب المتبعة - ثانياً: التعبير والتركيب - ثالثاً: التنفيذ أو الشكل - وبدونها لا يتم رجل عملا فنيا مهما كانت قدرته في التركيب والتعبير.

للفن تأثير كبير في الأرواح، ولكن لا يجوز الخلط بين الجمال والحسن، ولا بين الفن والأخلاق، لأن في ذلك إضراراً بالجميع. نعم، إن لكل منها مبادئ خاصة، ولكن الفن كالعلم وكالفضيلة المطلقة يمتاز بتنزهه عن الأغراض، فهو لا يرمي بذاته إلى غرض أخلاقي، وكل الذي يطالب به الفني أن تسمو روحه فترفع معها أرواح الذين ينظرون إلى أعماله».

إلى جانب أعضاء الجماعة تكونت لجنة أصدقاء جماعة الخيال، التي ضمت أسماء منها العقاد والمازني وهيكل ومحمود عزمي ومي زيادة وعثمان خيرت وأحمد راسم والشيخ مصطفى عبد الرازق والسيدة هدى هانم شعراوي

والمسيو بول فيس، بينما أولى كل من حسين رشدى وويصا واصف وعلى الشمسى اهتمامه الشخصى بالجماعة.

لكن جماعة الخيال بدأت نشاطها فى فترة كان معظم أقطاب الجيل الأول الرائد من الفنانين زملاء محمود مختار يقضون فترة بعثاتهم فى أوربا.. هذا كما انشغل رائد هذه الجماعة: محمود مختار بأعماله الميدانية ومقاومة الرسميين لسير العمل فى تماثيله الصرحية.. لهذا لم تستمر هذه الجماعة طويلاً.. واختفت من الحياة الفنية قبل نهاية العشرينيات.

**جماعة الدعاية الفنية**

أعلن تكوين هذه الجماعة عام 1928 من بعض خريجى مدرسة المعلمين العليا، لكن نشاطها بدأ عام 1925 بفريق من طلاب مدرسة المعلمين العليا، الذين تجمعوا حول أستاذ مادة الرسم الفنان حبيب جورجى لإشباع هواياتهم الفنية والاستفادة من توجيهاته وخبراته.

وكان برنامج العمل فى هذه الجماعة يتركز فى الخروج إلى الطبيعة مباشرة لتأملها ودراستها واستلهام مشاهدها وتسجيل انطباعاتهم بطريقة مباشرة وتلقائية، وكانوا يخرجون بمصاحبة أستاذهم فى العطلات، ثم يجتمعون لمناقشة رسومهم مع أستاذهم بعد عودتهم.. وكانت وسيلة التعبير المتبعة عند معظمهم هى «الألوان المائية»، لملاءمة خصائصها لأهداف الدراسة المتعلقة بتسجيل انطباعات الفنان بطريقة مباشرة وتلقائية.. ولهذا أطلق عليهم اسم «جماعة الألوان المائية».. وقد أقاموا أول معارضهم عام 1928 بقاعة العرض بالكونتننتال، ثم فى جناح خاص بمعارض صالون جمعية محبى الفنون الجميلة.

كان من أهداف الجماعة نشر الثقافة الفنية ومقاومة سيطرة الأجانب على الحركة الفنية المصرية. وقد ضمت الجمعية عدداً من خريجى مدرسة الفنون الجميلة مثل أحمد صبرى ورمسيس يونان وصلاح طاهر وحسين بيكار وعبد السلام الشريف وعبد الرزاق صدقى، وبعضهم كان يمارس الرسم بالألوان الزيتية.. أما أقطاب هذه الجماعة فكانوا: محمد عبد الهادى، محمد سيد الغرابلى، لبيب أيوب، نجيب أسعد، شفيق رزق سليمان، يوسف العفيفى، حامد سعيد، وهيب صديق، وحسين يوسف أمين وحامد سعيد.

امتد نشاط الجماعة خارج القاهرة بهدف تشجيع أصحاب المواهب الفنية فأقامت معرضاً بمدينة طنطا وآخر بالزقازيق عام 1934.

ومن أهم إنجازات هذه الجماعة التى كان لها أثر عميق فى مسار الحركة الفنية إصدار كتاب «غاية الرسام العصرى» لرمسيس يونان عام 1938 الذى كان بمثابة الأرضية النظرية أو الفكرية للاتجاهات الحديثة التى أعلنتها جماعة الفن والحرية عند قيامها.

**المجمع المصرى للفنون الجميلة**

أسسه محمد صدقى الجباخنجى فى أكتوبر 1933 بمنطقة الأوبرا، ليكون مكاناً مختاراً لتعارف الفنانين المصريين من الرسامين والنحاتين للتعاون على إقامة المعارض المصرية، كما أعدت به صالة مرسم جماعى للفنانين.

وقد أقام المجمع معرضه الأول سنة 1934، وكان أول معرض للفنانين المصريين وحدهم دون الأجانب، وبهذا كان يمثل خطوة فى محاربة السيطرة الأجنبية على الفن والتى توجت عام 1938 بتمصير الوظائف الفنية فى مصر، لكن المجمع المصرى للفنون الجميلة لم يواصل نشاطه بسبب الظروف المادية، وأغلق أبوابه بعد 11 شهراً.

**جمعية هواة الفنون الجميلة بالإسكندرية**

أسس هذه الجمعية حسن كامل مع بعض هواة الفن وهم: عزيز أنطون وزكريا عبد السلام وإبراهيم جابر ود. فوزى ناشد.. وكان الغرض من هذه الجمعية القيام برعاية الفن والدعاية له وإنشاء معهد ليلى لتعليم دروس الرسم والنحت والزخرفة والعمارة.. وتطوع بعض الفنانين للتدريس به وهم: جولا بالنت – جوفرى ثورن – سكاليت – والمهندس جان نيقولايدس.

وفتحت المدرسة أبوابها فى يوليه سنة 1929، وتكون مجلس إدارة من: محمود سعيد – حسين سعيد – محمد ناجى – جان نيقولايدس – جوفرى ثورن – جاستون – أرتور زانييرى وغيرهم.. وسارت هذه الجمعية تدفع الفن بقوة ونالت مكافأة من بلدية الإسكندرية ووزارة المعارف.. وأقامت أول صالون للإسكندرية سنة 1931، فى سراى الكونت زغيب، وكان من أجمل وأقوى المعارض، كما كانت تلقى فيه المحاضرات عن الفن – وكان المحاضرون هم: محمد ناجى – سليم حسن – ريتشارد – كروزويل، ثم حدث شقاق فى الجمعية بين مجلس الإدارة ومؤسسها أدى

إلى هبوطها ثم تدهورها رويداً رويداً، ولفظت أنفاسها سنة 1933.

**جماعة الأتيلية (بالإسكندرية)**

فى سنة 1932 فكر الفنانون «جود فرى ثورن – محمد ناجى – سباستى – ريتشارد» فى تكوين مرسم عام يرعى الفن ويرسم فيه من يشاء من هواة الفن، أو استضافة فنان من خارج القطر ليعمل فى المرسم، وكونت جمعية هى «جماعة الأتيلية»، واتخذوا لهم مكاناً بشارع صفية زغلول (مكانها الآن سينما مترو).. وبعد تأسيسها دعت إلى إقامة صالون للإسكندرية ومعارض أخرى كثيرة من أهمها معرض الفن السويسرى والفن البلجيكى ومعارض شخصية لكثير من الفنانين المعاصرين وأساتذة الفن فى الإسكندرية.

ثم انتقل الأتيلية إلى 6 شارع فيكتور باسيلى الذى يضم عدداً من المراسم المؤجرة للفنانين مع قاعة معارض وقاعة محاضرات.. وقد قدمت محافظة الإسكندرية إعانة عام 1986 لتجديد قاعة العرض التى أصبحت من أهم القاعات بالإسكندرية.

**جيل التمرد والثورة**

فى منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين بدأت نذر الحرب العالمية الثانية، وبدأ الصراع بين مختلف القوى والاتجاهات، وسمحت السلطات للاتجاهات المعادية للنازية حتى لو كانت يسارية بممارسة نشاطها الثقافى – والسياسى أحياناً – رغم أن هذا الأمر كان دائماً محرماً فى مصر ويحتل مساحة واسعة من كراهية وخوف جميع الحكام.

بدأ الاتصال بين هذه المجموعة من المثقفين المستوطنين المتحدثين بالفرنسية ونظرائهم المصريين، عندما بدأ يتردد عليهم الكاتب المصرى «جورج حنين» ويشاركهم مناقشاتهم ونشاطهم، ثم بدأ يصحب معه إلى اجتماعاتهم بعض الفنانين والمثقفين الشباب أمثال كامل التلمسانى وكمال الملاخ وألبير قصيرى وموسكاتيلى ولطف الله سليمان وأنور كامل وراتب صديق ثم رمسيس يونان وفؤاد كامل فيما بعد.

إلى جانب هذا بدأت تصل إلى المثقفين المصريين بذور الفكر الاشتراكى، وبدأت حركة الترجمة فى نقل بعض هذا الفكر.. وعندما بدأت الحرب العالمية الثانية (1939 – 1944) جاء بعض جنود الحلفاء الذين أقاموا فى مصر بالكتب والأفكار الأوربية المختلفة ودفعوا روح التمرد على الركود الأكاديمى.. وهكذا بدأت تتشكل موجة التمد والثورة بين الفنانين المصريين الشباب الذين نادوا بالتغيير فى شكل الفن ومحتواه، فرفضوا الأشكال الفنية القديمة ووصفوها بأنها نوع من الكذب والنفاق الاجتماعى، وبدءوا محاولة استحداث أشكال فنية تواكب التغيرات الاجتماعية والسياسية التى يجتازها المجتمع، والتى تتمثل فى وجود قلة تستحوذ على كل شىء وغالبية مقهورة تعيش حياتها بالكاد.

لكن الطريق الذى سارت فيه الفنون الجميلة عند الجيل الثالث (شباب الثلاثينيات والأربعينيات) الذى ثار على أكاديمية الجيل الثانى وجموده، كان هو طريق النقل والتبنى للفكر الأوربى، عندما اختارت السيريالية طريقاً لها.. لكن السيريالية كمذهب فنى يعتمد على اكتشافات علم النفس فيما يتعلق بالعقل الباطن والأحلام، وجدت تأييدا من حزب «المعلمين العليا» أو على الأقل تفهماً، باعتبار أن علم النفس الحديث كثيراً ما يأتى ذكره فى النظريات التربوية، وعند وضع طريق التعليم.

وعرفت مصر فى تلك المرحلة تكوين الجماعات الفنية التى تلتف حول موقف واحد من قضايا الفكر والفن والسياسة.

**جماعة «الإسايست» (المحاولون)**

فى 1934 تكونت جمعية من الأدباء والفنانين باسم جماعة «الإسايست» أى (المحاولون) ولم يكن لها رئيس وقد أسسها «جول ليفى وألبرت ساليتل».

تركا مصر بعد عامين من تأسيسها فعين جبريل بقطر سكرتيراً لها لمدة خمس سنوات متتالية، وأقامت سلسلة معارض فنية، كان أكبرها أول معرض أقامته بشارع بهلر بقصر النيل وعرض فيه عبد القادر رزق – عبد السلام الشريف – نجيب أسعد – جورج كروم – على الديب – انجلوبولو – سباستى – فالينا جلونسكا، وغيرهم من شباب الفن فى ذلك الوقت.

ثم أصدرت الجماعة مجلة اسمها Un Effort (المجهود) باللغة الفرنسية وكانت تحوى مقالات أدبية وفنية يكتبها الأعضاء، وفى أوائل الحرب العالمية الثانية انتهت الجماعة وتفرقت.

وقد كتب الناقد الفرنسى «إيميه أذار» بإسهاب عن هذه الفترة فى كتابه «التصوير الحديث فى مصر» مؤكدا أن

حالة من الغليان الفكرى كانت تتولد: «وقد احتاجت إلى مرحلة إعداد يمكن أن أسميها مرحلة المجلات الشابة. وقد كانت توجد فى بداية فترة ما بين الحربين نشرة «راية الخيال» La Chinese التى تدين فى ذيوعها إلى حضور المثال مختار، الذى وصل من باريس حيث عاش بصحبة ماريو مونيه، وعرف أهمية الصلة بين الفنان والجمهور، ثم بعد ذلك صدرت مجلة «الضيافة». ولم تكن من الناحية الأدبية سوى منتج رومانتيكى من الدرجة الثانية، ذى طابع ريفى وعتيق، ولكن ما استحقت هذه المجلة عنه التأثير هو أنها أقدمت على شىء جديد، وهو أن هيئة التحرير كلها أو غالبيتها كانت من النساء، وكانت تضم إيمى خير الشاعرة، وحماية ونيللى فوشيه زنانيرى.

وفى بداية النصف الثانى لفترة ما بين الحربين، أسست جماعة «الإسايست Essayistes»، وأصدر مجلتها بعنوان "Un Effort" مع سالتيل وجيل ليفى فى مجلس التحرير، ولكن محتوى المجلة لم يرق إلى مستوى الجهد المبذول فيها، وظل فكرها مدرسياً.

وأخيراً، فى عام 1934 قام محمد محمود خليل الذى كان يرأس صالون القاهرة الرسمى بتزكية (بول ألفريد فيس) الذى كان شخصية مرهفة الحس، معطاءة، وعلى كفاءة وخلق، وعدوا لدوداً للأكاديمية التى كان لها قدح فعلى فى جمعية محبى الفنون الجميلة - قام بتزكيته لتولى إدارة «مجلة المجهود» ففتح الأبواب لجورج حنين، ونظم من أجل موسم عام 34 - 1935 أول صالون «للإسيست»، وسرعان ما قام جورج حنين - الشاعر المنظر، صاحب الروح المغامرة، المتشوق لكل ما هو غريب - بجمع الطليعيين من حوله.

وفى عام 1937، حدث شرخ بين أعضاء جماعى «الإسيست التجريبيين» على إثر حفل نظم لمارنييتى الذى كان فى زيارة عابرة لمصر. وقد شن جورج حنين فى الحفل هجوماً على التواطؤ بين الشعر والاستعمارية الإيطالية فى الأعمال الأدبية للفاشية.

وأسس حنين جماعة «الفن والحرية» التى انضمت إلى دعوة بريتون المعلنة فى بيان بعنوان «من أجل فن ثورى مستقل وقعه عام 1938 فى المكسيك مع ديجوريفيرا، وقد نشرت جماعة «الفن والحرية» بياناً بعنوان «يحيا الفن المنحط» احتج بشدة على الخطر الذى هدد به هتلر فن التصوير الحديث، ودعت الشبيبة الفنية إلى إعلان الرفض لذلك، كل بطابعه الشخصى، وإلى التمرد على المفاهيم المسبقة وقد جاء فى هذا البيان:

«نعرف بأية عدوانية ينظر المجتمع الحاضر إلى كل إبداع أدبى أو فنى يهدد مباشرة على نحو قل أو كثر الدورس الأدبية والقيم الأخلاقية التى يعتمد على المحافظة عليها إلى حد بعيد فى بقائه هو ذاته - بل ديمومته.

وهذه العدوانية تتجلى اليوم فى البلاد الشمولية وفى ألمانيا الهتلرية على وجه الخصوص، بأكثر السبل دناءة ضد فن يصفه بالانحلال عسكريون شرسون تبوءوا مراتب السادة مطلقى السلطان، وهم أدعياء علم ومنحلون.

أيها المثقفون، والكتاب، والفنانون! فلنعلن معاً العصيان. فهذا الفن المنحل، يخصنا جميعا كمثقفين، فيه تكمن كل فرص المستقبل، فلنعمل من أجل نصرته على العصر الوسيط الذى ينهض فى قلب الغرب من جديد.

ثم نظم جورج حنين بعد فترة معرض الفن المستقل، وقد تواجد هناك وكان من بين عارضيه عديد من الفنانين الأجانب تواجدوا هناك، إما لأنهم منخرطون فى قوات الحلفاء، وإنما لأن العمليات العسكرية قد احتجزتهم فى مصر ردحاً من الوقت. ونذكر ضمن هؤلاء الآخرين المصور المجرى إريك دى نيميس، الفنان الممتاز، المصمم، والرسام، ومعد الديكور المسرحى، والموسيقار، والمعمارى، والمثال، الروح النقادة المريرة. وتمتد انشغالاته من الأدب إلى الفلسفة، من تاريخ الفن إلى تاريخ الموسيقى، من المسكوكات إلى الفهرسة، وذلك مع سيطرته على كافة تقنيات هذه المواهب المتنوعة. كما نذكر المصور الإنجليزى دافيد دى بيثيل صاحب الإبداعات الغريبة، وأخصائى الملابس المسرحية والمستنسخات الفنية، وأيضا وليام ويلز المتخصص فى تاريخ العمارة، وجون فليمينج المتخصص فى تاريخ الفن الذى أتاحت زيارته لمصر التعريف فى الخارج بالمزج الطريف بين الباروك والركوكو فى عهد محمد على، وإيان فليتشر، الشاعر الإنجليزى والمترجم المدهش لأكثر قصائد الشعر الإسبانى عتامة وغرابة، والشاعر الإنجليزى جون والير المتصدى على الدوام لاكتشاف المواهب الجديدة، وجورج فريزر أكبر الشعراء الإنجليز الشبان، بحاثة، وفيلسوف، ومترجم مرموق، وسيريل دى بو، الكاتب ومؤلف الدراما وعالم جماليات، وباحث، ومؤرخ مسرحى، وناقد وكم من أشياء أخرى عديدة. ويجب ألا ننسى أن جماعة «المدفأة» (The Fa

(Lamander. التى أسسها جيرار بوليت، الشاعر ومترجم هوراس، اتخذت مركزها فى الزمالك - ذلك الحى الأنيق من أحياء القاهرة - وكانت تضم جورج فريزر، وجون والير وسيرسل دى بو وآخرين، كما أن مجلة «مشهد شخصى» Personal Iandscape (منذ ذلك الحين. كان يعاد طبعها فى لندن على هيئة المختارات)، وتضمنت أعمالاً لم يسبق نشرها للورنس داريل، وبرنارد سبنسر وتيرينس تيلر وروبيرت ليديل (الروائى والباحث الذى لقى مؤلفه «بحث فى رواية» نجاحاً، وأثار ضجة فى لندن بسبب تعريضه ببعض الأعمال ذات الصيت الواسع)، وإن غالبية الفنانين والكتاب الذين أشرت إليهم كانوا يجتمعون بالقاهرة حول سيريل دى بو وإريك دى نيميس فى مكتبة راكاح، التى كان يرتادها جورج حنين وكافة الفنانين المصريين الشبان، وإن مرسمى إريك دى نيميس ودافيد دى بيثيل كانا يفتحان أبوابهما لكل قادم من أمثال التلمسانى، وفؤاد كامل، ورمسيس يونان، وسمير رافع الذين تعلموا هناك ما لم يكن بإمكانهم أن يتعلموه فى أى مكان آخر، وإن إريك دى نيميس كان يعرض عادة فى صالون المستقلين ويمد فنانى مصر بالتشجيع، وقد أعطى لفترة من الوقت دروساً فى تاريخ الفن، وإن تأثير سيريل دى بو هو الذى حرر شباب الإسكندرية من الإعجاب بأناتول فرانس، وبييرلوتى، وبورجيه، وبرنستين، والتصوير الأكاديمى، وفجأة اكتشفوا - تحت تأثيره - مالارميه، وفاليرى، وجيد، وبروست، وكلوديل، وبيكاسو، وبراك، وماتيس، وديرين. وقد قدم للمسرح خمس عشرة مسرحية جديدة، وقدم من إذاعة القاهرة أحاديث عديدة كما كتب جورج فريزر المادة، وأصدر كل المجلات التى ظهرت أثناء الحرب فى الشرق الأوسط متعلقة بدعاية الحلفاء باللغة الإنجليزية. ونشر جون والير مجموعة مختارات من الإنتاج الأدبى فى مصر إبان تلك المرحلة، حين نشر سيريل دى بو - فى طبعات فاخرة - بعضاً من أعماله، فتح الطريق لظهور الطباعة الفاخرة فى مصر، مستثيراً بذلك النشاط فى المكتبات. ونشرت إقبال العلايلى مجموعة مختارات من الأدب الألمانى، ونشر سانتينى مختارات عن باريس، كما أصدر إتيمبيل مجلة بعنوان «قيم». وقد تولى إريك دى نيميس إعداد الرسوم والزخرفة لأغلب هذه الأعمال ويرجع الفضل إلى هذا التقارب بين الفنانين الذى هو فى العادة مفقود أن وجد ألبير قصيرى الفرصة كى تترجم أعماله إلى الإنجليزية، ويلقى بذلك الشهرة فى أوروبا.

ولكن وسط هذه الحمى الإنتاجية، ووسط علاقات بلا توقف، ومناقشات، وإصدارات ومعارض، لعب جورج حنين دورا مهما، فهو الذى نظم معارض المستقلين عام 1940 تحت رعاية «الفن والحرية» وعام 1941 فى عمارة الإيموبيليا، وعام 1942 بفندق الكونتيننتال، وعام 1945 فى دار الفن بمدرسة الليسيه الفرنسية، ومن ثم كان هو بحق العلامة المميزة للاتحاد بين الفنانين المصريين والأجانب، وهو الذى حقق التلاقى بين الجمهور والتصوير الحديث، وأوجب على الفنانين المصريين طموحات جديدة، وربما كان وجود السيدة إقبال العلايلى، حفيدة الشاعر المصرى الكبير أحمد شوقى إلى جواره، قد أسهم فى حصوله على موافقة أهل الفكر فى البلاد على وجهات النظر الموغلة فى الجسارة.

فى هذه الحقبة، ترجم «فصل فى الجحيم» لرامبو إلى العربية ونشر فى «التطور»، وأصبح كافكا وسارتر وكامو مقروئين، وبيكاسو، وديلفو وتانجى، ودالى، وماكس إرنست أساتذة فنانين موثوقاً فى فنيتهم وأكثر القيم المؤكدة لعصرنا.

على أن تماسك الحركة كان قصيراً، وفى عام 1947 لم تكن «جانح الرمال» سوى محاولة سريعة الزوال للعمل على إعادتها إلى الحياة من جانب الشاب فؤاد كامل الذى كان بالكاد قد توصل إلى إثبات وجوده برسومه الأوتوماتية وتصاويره الراسخة العنيفة التى أبدعها من أجل قصائد شنودة.

ولكن منذ وقت باكر من نشوئها ارتبطت الحركة بطريق بدت فيه الانشغالات الأدبية تتوافق بمزيد من الفعالية مع شخصيات المنتمين إليها، وقد وضعت هذه المحاولة الأخيرة نهاية لمرحلة قلق صبوى وموجع.

على أن المصورين المصريين الذين يكتفى بذكرهم من هذه المرحلة هم كامل التلمسانى، ورمسيس يونان، وباروخ وفؤاد كامل.

(من كتاب فن التصوير الحديث فى مصر تأليف إيميه أزار)

**رابطة الفنانين المصريين**

تكونت عام 1936 من الفنانين الذين تكاتفوا على مقاومة السيطرة الأجنبية، وقد أقامت الرابطة ثلاثة معارض فى سراى وزارة التجارة، وشاركت فى معارض

الرابطة «جماعة الدعاية الفنية». وكان من أعضائها الفنانون عبد الغنى قدرى - أحمد عثمان - إبراهيم جابر - محمد عزت مصطفى - محمد حسن - أحمد يوسف - يوسف كامل - حسنى البنانى - كامل مصطفى - فتحى محمود - ناتان بسخرون - حسين محمد يوسف.

وقد بدأ تجمعهم عام 1933 عقب عودتهم من بعثاتهم فى أوربا، ولم يجدوا مواقع وظيفية تناسب مؤهلاتهم بسبب شغلها بالموظفين الأجانب، وكان يتزعم هذه الرابطة الفنان أحمد عثمان فى الوقوف أمام تحكم الأجانب وسيطرتهم.

وقد سجل الفنان «محمد عزت مصطفى» عضو الرابطة نشاط أعضائها غير المعلن خوفاً من التنكيل بهم، وذلك فى كتابه «ثورة الفن التشكيلى» عندما قال:

... لقد وضع أعضاؤها فرشاتهم وأزاميلهم بالأقلام، يحررون المقالات وينشرون الحقائق بالصحف، وبدأت حملة ثائرة عام 1936 بالمقالات التى كانت تظهر بجريدة البلاغ أو الأهرام، بإمضاء «فنان» أو «فنان مصرى» أو «فنان مطلع»، وتتضمن الكشف عن فساد الإدارة الفنية بالأجانب الذين كانوا يتولون مهامها ويحتكرون المناصب الكبرى فيها باسم الفن، وارتاع لهذا المسئولون بوزارة المعارف وثارت ثائرة السراى، وتحرق شوق العملاء إلى معرفة «الفنان» و«الفنان المصرى» و«الفنان المطلع» كتاب هذه المقالات؛ ولكن أسماءهم ظلت سراً لا يعرفه إلا المرحومان «عزيز المصرى» و«عبد القادر حمزة». على أن العملاء قد استطاعوا فى النهاية أن يتعرفوا على أساليبهم فى الكتابة، ولجأ الفنانون الكتاب إلى «عزيز المصرى» ليقف إلى جانبهم فى تلك المحنة، واستطاع أن يجمعهم بالمراقب الفرنسى «جورج ريمون» وكان على صداقة به فى يوم من الأيام.

وخرج الفنانون من المحنة سالمين، بل ومنتصرين، وذلك بعد أن اقتنع «جورج ريمون» - أكبر الموظفين الأجانب - بوجهة نظرهم، وصدرت القرارات الوزارية عام 1937 بإنهاء عقود أكثر الموظفين الأجانب فى إدارة الفنون الجميلة وفى مدرستى الفنون الجميلة والتطبيقية، وتعيين الفنان «ناجى» مديراً للمدرسة الأولى والأستاذ «محمد حسن» مديراً للثانية لفترة حتى نقل مراقباً عاماً لمراقبة الفنون بالوزارة، ومن ثم شغل الأستاذ «أحمد يوسف» منصبه فى التطبيقية، كما أخذ الأساتذة «يوسف كامل» و«أحمد صبرى» و«راغب عياد» و«عبد القادر رزق» و«الحسين فوزى» و«عبد العزيز فهيم» و«محمد عزت مصطفى» و«سعيد الصدر» و«أحمد عثمان» و«حسين محمد يوسف» و«أنطون حجار» أماكنهم كأساتذة بالمدرستين المذكورتين.

وبهذا سجلت الرابطة بكفاحها نصراً قومياً يرجع الفضل فيه إلى توجيهات أساتذة الرعيل الفنى الأول، والمخلصين من رجال الصحافة والقلم مثل الأساتذة «عبد القادر حمزة» و«الدكتور طه حسين» و«العقاد» و«المازنى» و«حسين هيكل» ومن رجال الوزراة أمثال الأستاذ «محمد حسن العشماوى» وأخيراً بل وقبل كل شىء إلى وطنية الرجل الكبير «عزيز المصرى».

ومما يذكر أن عقد العمل بالنسبة إلى «جورج ريمون» قد ألغى وقتئذ أيضا، ولكن السراى رأت أن يبقى فى الخدمة مستشاراً فنياً بالوزارة، فبقى بهذه الصفة حتى استيلاء الجيش على الحكم يوم 23 يوليه سنة 1952.

### المعهد البريطانى بالإسكندرية وجماعة الصداقة المصرية الفرنسية

عندما قامت الحرب العالمية الثانية، أصاب الحركة الفنية الركود فى أول الأمر، وبعدها أنشأ المعهد البريطانى قسما خاصاً لهواة الفن من الجنود، دعت إليه بعض الفنانين السكندريين لتنشيطه.. وأقاموا بالمعهد معارض للفنانين الجنود، وألقوا المحاضرات عن الفن، مع عروض لأعمال كبار الفنانين العالميين بالفانوس السحرى.

وأنشئت فى نفس الوقت جماعة الصداقة المصرية الفرنسية برئاسة د. حسين فوزى وكيل وزارة الثقافة والأستاذ وقتئذ بجامعة الإسكندرية، وأقامت معارض لفنانى فرنسا وبالثغر، كما كانت تلقى محاضرات عن الموسيقى والفنون الجميلة.

### جماعة «لاباليت»

تكونت فى أواخر سنة 1940 رابطة من الفنانين تسمى بهذا الاسم وتهدف إلى خدمة الفنانين المصريين والأجانب، وليس لها رئيس إنما يتكفل بإدارة أعمالها مجلس مكون من: أحمد راسم - محمد حسن (مستشارين) راغب عياد (أمينا للصندوق) - جبرائيل بقطر (سكرتيراً) - ومنظم الرابطة «روجيه بريفال».

أقامت الرابطة معرضاً بصالة «آدم» لعشرين فناناً، وكان هو المعرض الأول والأخير.

**جماعة مصر أوربا**
**والجماعات الفنية المغلقة بالإسكندرية**

أنشئت جماعة «مصر - أوربا» سنة 1949، ونشطت فى المجالين الفنى والأدبى وأقامت معارض لفنانى الإسكندرية وهواة الفن وطلبة المدارس، كما ساهم المركز الثقافى للآباء اليسوعيين فى تنشيط الحركة الفنية. كما ظهرت جمعية يونانية فنية تقيم معارض لفنانيها.

بعد إنشاء كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام 1957 التى تخرجت منها أول دفعة عام 1962 أقام بعض خريجيها عدة جماعات فنية (مغلقة)، معظمهم من العاملين بالتدريس فيها - الجماعات المغلقة هى التى لا تسمح لأحد من الفنانين بالانضمام إليها بعد تأسيسها - وأهمها جماعة «الفن والإنسان» و«التجريبيين» و«جماعة التحول».. وسيأتى ذكرها فى باب الجماعات الفنية المغلقة.

**الاتجاهات الفنية الحديثة فى المدارس الثانوية**

فى منتصف الثلاثينيات اتجه فريق «جماعة الدعاية الفنية» من خريجى مدرسة المعلمين العليا إلى نشر أفكارهم التى تمجد الاتجاهات الحديثة بين تلاميذ المدارس الثانوية ومدرسة المعلمين العليا، بزعامة الفنان حبيب جورى، وذلك عن طريق تكوين جمعيات الرسم بالمدارس التى عملوا بها، وكان هذا الفريق يضم حامد سعيد وحسين يوسف أمين ويوسف العفيفى وحمدى خميس وسعد الخادم.. وقد نجح بعضهم فى استقطاب الموهوبين من الأجيال الشابة، ثم توجيههم للالتحاق بكلية الفنون الجميلة محملين، بأفكار تيار جديد فى مسار حركة الفنون الجميلة المصرية.. ومن بين هؤلاء كان أعضاء الجماعات الفنية المتمردة فى الأربعينيات.

**جماعة الفنانين الشرقيين الجدد**

تكونت جماعة «الفنانين الشرقيين» الجدد عام 1937 قبل تأسيس جماعة «الفن والحرية»، وقد اتفق مؤسسوها على الاحتفاظ بشخصياتهم الفنية، ودراسة الفن الشعبى والوصول به إلى درجة ثقافية حديثة، مع الابتعاد عن المؤثرات الغربية فى الفن، ولكل منهم أسلوبه الخاص. ففن كامل التلمسانى كان يعبر عن خياله المتأثر بالقصص الشعبية الريفية الزاخرة بالخيال والبطولة والمليئة بالمخلوقات الخرافية والغريبة مثل «أمنا الغولة - نابش القبور - السحرة والجن - أم الشعور..» وفن كمال الملاخ كان متأثراً بالأسلوب الفرعونى من جهة مع تبسيط الخطوط وتحديدها من جهة أخرى، وفن فتحى البكرى كان متأثراً بالفن الفارسى الإسلامى. أما لوحات على الديب متأثرة متأثرة بالفنون الإفريقية مع استعمال الألوان الصافية.. بينما امتازت لوحات «موسكاتيلى» ببساطة خطوطها وألوانها. وقد نظمت هذه الجماعة معرضاً لفنانيها عام 1937 ضم أعمالاً لفتحى البكرى وعلى الديب وكمال الملاخ وكامل ورمسيس يونان وموسكاتيللى، إلا أن طبيعة تكوين الجماعة لم تتوافر لها قيم التجانس الفكرى، ولم تستمر هذه الجماعة طويلاً فاندمجت فى جماعة الفن والحرية.

**الروابط والاتحادات الفنوية**

**جمعية خريجى كلية الفنون التطبيقية:**

تأسست هذه الجمعية عند إنشاء نادى الفنون والصنائع، ثم انفصلت عنه عندما انفصلت مدرسة الفنون التطبيقية عن مدرسة الفنون والصنائع.

وفى عام 1938 تأسس «اتحاد خريجى كلية الفنون التطبيقية» وكان مقره بشارع شريف رقم 17، وكان يحصل على إعانة مالية من وزارة التربية والتعليم.. ثم أصبح «جمعية» طبقاً لقانون الجمعيات يحصل على إعانته من وزارة الشئون الاجتماعية، كما نقل مقره إلى شارع عبد الحميد سعيد.

وتقوم الجمعية برعاية مصالح أعضائها وإقامة المعارض وعقد الندوات والمحاضرات وعرض منتجات الخريجين عرضاً دائماً...

**اتحاد أساتذة الرسم والأشغال:**

تكون فى عام 1937 «اتحاد أساتذة الرسم والأشغال» ليضم مدرسى الرسم فى التعليم العام، وكان يرأسه على التوالى: أحمد شفيق زاهر - محمد عبد الهادى - أبو صالح الألفى - محمود النبوى الشال.

وتركز نشاط الاتحاد فى إقامة معارض لرسوم التلاميذ وأخرى للفنانين من مدرسى الرسم بالتعليم العام، وكان أول معرض للاتحاد عام 1938 بدار الأوبرا. وقد تغير الاسم إلى رابطة طبقا لقانون الجمعيات ومقر الرابطة بشارع عماد الدين.

**رابطة خريجى المعهد العالى للتربية الفنية:**

تضم خريجى المعهد العالى للتربية الفنية.. وأخذت على عاتقها الإسهام فى نشر الثقافة الفنية بجميع الوسائل، ومنها إقامة المعارض سواء كانت للأساتذة أو الطلاب، ذلك

لأنها وسيلة من وسائل التثقيف الفنى وتحقيق وحدة فكرية بين الفنانين والجماهير.. وقد أقامت 11 معرضاً دورياً لجميع الأعضاء، وأصدرت سلسلة ثقافية هى خلاصة للمحاضرات والأحاديث والندوات التى ألقيت فى الرابطة.. وكان رئيس الرابطة هو: محمود النبوى الشال.. ومقرها ميدان التحرير.

**جمعية خريجى كلية الفنون الجميلة:**

تكونت عام 1945 لتضم الخريجين فى كلية الفنون الجميلة من رسامين (مصورين) ونحاتين ومزخرفين وحفارين.. أسسها أبو صالح الألفى بمعاونة محمد لبيب ورشدى إسكندر وصلاح طاهر وحسين بيكار.. وكان اسمها اتحاد خريجى كلية الفنون الجميلة حتى صدر قانون الجمعيات فتغير الاسم إلى جمعية.. كانت تقيم معرضاً لأعضائها كل عام تحت اسم «معرض الربيع» ومنذ عام 1953 فتح باب الاشتراك فى المعرض لجميع الفنانين، فكان منافساً لصالون القاهرة فى بعض السنوات، وسجل أرقاماً قياسية فى النجاح والنشاط.. كما أقامت الجمعية معارض أقليمية فى المنصورة والمنيا والأقصر والإسكندرية وبورسعيد.

كما كانت تنظم الجمعية مواسم ثقافية تتضمن المحاضرات والندوات وتبحث فى المشكلات الفنية والأساليب المختلفة لحل تلك المشكلات.

وقد نظمت الجمعية (الاتحاد) رحلات ثقافية أهمها رحلة عام 1952 إلى إيطاليا وفرنسا، ونظراً لأن الجمعية كانت تضم عدداً كبيراً من المشتغلين بتعليم الرسم، فقد نظم الاتحاد مؤتمراً ناجحاً لمناقشة موضوع التربية الفنية فى التعليم الثانوى، وسجلت الكلمات التى ألقيت فى كتاب قيم.

ومنذ عام 1966 مثلت الجمعية مصر فى عدد من معارض البينالى الدولية بإسبانيا، وفاز مرشحوها بجوائز دولية أولى، ومنح دراسة للفائزين بالدراسة بإسبانيا.

ورأس اتحاد خريجى كلية الفنون الجميلة (جميعة حالياً) أبو صالح الألفى – عز الدين حموده – صلاح طاهر – عبد السلام الشريف – عبد القادر مختار – عباس شهدى – أحمد أمين عاصم – د. أحمد المتينى – محمد حمزة – د. فاروق إبراهيم.

**جماعة الفن والحرية**

كانت قوى الفاشية فى أوربا تحاصر طاقات الفن الحديث، وحدث فى عام 1938 أن انقض اتباعها النازيون فى ألمانيا على أعمال مجموعة من الفنانين منهم «بول كلى» «كاندنسكى» «ماكس إرنست» «كارل هوفر» «كوكوشكا» «جورج جروسى» «بارلاخ».. وغيرهم يحطمونها، ويغلقون مدرسة الباو هاوس، ويحرقون كتب «فرويد» تحت شعار مقاومة الفن المنحط.. لقد مزقوا عدداً من لوحات «رينوار» فى الميادين العامة.

وأطلق الشاعر الفرنسى أندريه بريتون رائد السريالية نداءه الثورى الشهير «من أجل فن مستقل»، الذى وقعه معه الفنان المكسيكى «دييجو ريفييرا»، يدينان فيه هذا الفعل الهمجى.

وفى مصر ظهرت حركة متمردة من شباب الفنانين ذوى الميول الشيوعية التروتسكية المتعاطفين مع الحركة السيريالية التى ولدت من داخل الحركة الدادية، وهى التى ولدتها ظروف الحرب العالمية الأولى ومآسيها، هؤلاء الفنانون الشباب تضامنوا مع النداء الثورى (من أجل فن مستقل) ونشروا فى مجلة «الفن الحر» التى كان يشرف عليها جورج حنين بياناً آخر تحت عنوان «يحيا الفن المنحط» ووقع عليه جورج حنين وفؤاد كامل ورمسيس يونان وكامل التلمسانى ومجموعة أخرى من الفنانين بلغوا 37 فناناً، ونشر هذا البيان فى 22 ديسمبر عام 1938، وجاء فيه:

«نحن نعرف بأى عداوة ينظر المجتمع الحالى إلى أى ابتكار أدبى أو فنى يهدد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة القيم الفكرية والأخلاقية التى تضمن الاستمرار والبقاء لهذا المجتمع، هذه العداوة تظهر اليوم فى البلدان الديكتاتورية، وبالذات فى ألمانيا الهتلرية، تظهر فى العدوان المريع والوضيع ضد فن يصفه بعض البهائم من ذوى الرتب العسكرية، الذين وصلوا إلى مصاف الحكام، والذين يعتقدون أنهم عالمون بكل شىء، بأنه فن منحط.. يا أيها المفكرون والكتاب والفنانون.. فلنقبل هذا التحدى، فنحن متضامنون مع هذا الفن المنحط بصورة مطلقة، وفيه تكمن جميع قوى المستقبل، فلنعمل على نصرته على القرون الوسطى الجديدة التى تهب فى قلب الغرب..».

وبعد أقل من عشرين يوماً من إصدار هذا البيان، فى 6 يناير عام 1939 كونوا فيما بينهم (جماعة الفن والحرية) واتخذوا لها مكانا بشارع شريف «المدابغ سابقاً» وأعلنت أن أهدافها هى الدفاع عن حرية الفن والثقافة ونشر

المؤلفات الحديثة، وقد أصدرت مجلة باسم «الخبز» وكتاب «الدفاع عن الثقافة».

أقام ثلاثة منهم هم كامل التلمساني وكمال الملاخ وموسكاتيللى معرضاً بقاعة جولدنبرج سنة 1939 يعتبر الأول من نوعه.

أما المعرض الأول للجماعة فأقيم فى 8 فبراير سنة 1940 واشترك فيه: محمود سعيد - رمسيس يونان - كامل التلمسانى - صادق محمد - فؤاد كامل - ماريل هاسيا - عايد شحاتة - إيزاك ليفى - أنجلو بولو - أنجلو دى ريز - بابا جورج - موسكاتيللى - جوسلزنجر - سيسيل بالدوك - لويس جوليان - ناجلو فسكا - ماجى أكزيزا.

أما مقدمة المعرض فتعتبر من وثائق الحركة الفنية المصرية تقول:

«فى الوقت الذى لا يهتم فيه الناس فى العالم أجمع إلا بأصوات المدافع، نجد أنه من الواجب علينا أن نعطى لتيار فنى معين فرصة ليعبر عن حريته وحيويته. إن نفوذ الفنان على مادة عمله التى قد اتسع نطاقها لدرجة أن خرجت هذه المادة الفنية عن دورها السلبى فأصبحت عند بعض الفنانين علامة ظاهرة لحقائق مزعجة (جورج دى كريكو). وأصبحت عند البعض الآخر حلقة من سلسلة صور تسمو على كل المسافات المتباعدة (إيف تانجى) وهذه السلسلة جميعها تربط مأساة الحلم (سلفادور دالى) بمصادفات الحياة الباهرة (بول دلفو).

**الحلم - الرموز - المصادفة:**

هذه الكلمة لا تكون بأى شكل قانوناً فنياً سبق تكوينه إلا للجهلة ومن على شاكلتهم.. إن كل كلمة من هذه الكلمات يجب أن تكون منبعاً لمتواليات جبرية هائلة لمضخات تبعث على الذهول، وهى أيضاً التى يحمل سرها الفنان الحر وحده.

إن هؤلاء الذين يهاجمون الفن الحر كل يوم يتهموننا كعادتهم أننا نقوم بأعمال سلبية، إن الأعمال التى قام بها الفنانون الأحرار من «محمود سعيد» حتى «فؤاد كامل» والتى بنى عليها هذا المعرض.. فى هذه الأعمال الرد القاطع الذى ليس بعده رد.. إن إعادة الحرية للخيال السجين مرة أخرى، وإعادة الرغبة بكل ما بها من قوة، وإعادة الجنون بقوته القاتلة إلى الأشياء... كل هذا لا يمكن أن يسمى عملاً سلبياً...

يا شباب... لقد حان الوقت للاتجاه نحو الآفاق الخصبة.. وعندها نسير جميعا نحو تلك الكنوز الحقيقية التى هى ملكنا».

وقد أقامت جماعة الفن والحرية معارض سنوية حتى سنة 1945، وقد أحدث معرضهم الأول ضجة فنية كبرى، كما أنه لأول مرة يعرض فى مصر «الفن السريالى» ويحتل المكانة الأولى فى المعرض من معظم الفنانين. فنبهوا الأذهان إلى الأساليب الفنية الحديثة، الأمر الذى شجع عدداً من الفنانين الشبان على الخروج عن التقاليد الأكاديمية والتأثرية التى تعلموها من الإيطاليين، أو المصريين الذين درسوا فى إيطاليا وفرنسا. وجعلهم يقلدون الحركات الفنية الأوروبية الحديثة من سريالية وتكعيبية وتجريدية - دون أن يعرفوا الأسباب التى دعت الفنانين الأوربيين للتعبير بهذه الأساليب، أو تطورها، مما دعا عدداً من متذوقى الفن إلى السخرية به والابتعاد عنه، كما ضاعت قيمة مجهودات القلة المخلصة منهم.

لهذه الجماعة يرجع الفضل فى البحث عن أساليب فردية، لأن الفن الحديث يعتمد على الأسلوب. فأصبح كل فنان يدرس ويبحث عن أسلوب ينفرد به.

ووسط هذه الدراسات والأبحاث، بدأت تظهر معالم الشخصية الفنية الفردية المستقلة.

وفى معرضهم الثانى عام 1941 ذكروا فى نشرة المعرض أن هدفهم هو إثارة التعجب فى أذهان الجماهير، لأن التعجب يقلل المسلمات، ولأن المفاجأة تهز استمرار العادة وكل عرف سائد، ولأن الصدفة توقظ صفات الفرد الإيجابية. ولأن التعجب كثيراً ما يكون مقدمة لإثارة الوعى النفسى وحدوث بعض الانقلابات الفردية والاجتماعية.

وكان معرضهم الثالث عام 1942 بفندق الكونتيننتال، ثم عام 1944 وعام 1945 بمدرسة الليسيه الفرنسية ثم توقفت المعارض والأنشطة. وهاجر رمسيس يونان عام 1947 إلى فرنسا حيث أقام هناك حوالى عشر سنوات. أما كامل التلمسانى فقد توقف عن الرسم واتجه إلى ميدان الكتابة السينمائية ثم هاجر إلى بيروت حيث عمل مع فيروز والأخوين عاصى ومنصور الرحبانى.

أما فؤاد كامل فقد حاول تكوين جماعة جديدة عام 1947 باسم جانح الرمال منتقلا خطوة فى اتجاهه السريالى باسم «الفن الأوتوماتيكى»، موليا ظهره تماما لكل الأفكار الرئيسية التى طرحتها جماعة الفن والحرية

وما أعلنته من أفكار ثورية.. حتى انتقل عام 1958 انتقالاً كلياً إلى التجريد العبثي مستخدما الفن الأوتوماتيكي والأشكال التي تنتج بالصدفة ميداناً لأعماله.

**جماعة الفن المصرى المعاصر**

من المهم أن نشير إلى تطور مفهوم التربية الفنية في مصر وتأثيره على تكوين الجماعات الفنية الأربعة: التي يطلق عليها البعض «جماعات التمرد والثورة» ونقصد بها «جماعة الفن والحرية» - «جماعة الفن المعاصر» ثم «جماعة الفن الحديث» و«جماعة حامد سعيد: الفن والحياة».

لقد بدأ هذا التطور في مفهوم التربية الفنية عند سفر أول فوج من خريجي مدرسة المعلمين العليا سنة ١٩٢٠ إلى إنجلترا للدراسة، ثم اتجهت دروس الرسم إلى محاكاة الطبيعة مباشرة ودراسة المنظور وقواعد الظل والنور وتدرج الألوان، ثم التعبير الحر بلا قيود أو توجيهات محددة.

بعودة الفوج الأول من المعلمين الذين درسوا مناهج التربية الحديثة، بدأت مرحلة جديدة من مراحل التربية، أساسها خلق شخصية متكاملة في مختلف النواحي الجسمية والعقلية، قادرة على الخلق والابتكار. وكان لذلك أثره على بعض التلاميذ بتلك المرحلة الذين التحقوا بعد ذلك بكلية الفنون الجميلة والذين ساهموا بعد تخرجهم في تكوين هذه الجماعات الأربع والحركة الفنية عموما.

تكونت جماعة الفن المعاصر تحت إشراف المربي حسين يوسف أمين. تكونت من تلامذته في مدارس حلوان وفاروق الأول والحلمية الثانوية بالقاهرة. وكان أعضاؤها هم: سمير رافع - عبد الهادى الجزار - إبراهيم مسعودة - كمال يوسف - حامد ندا - سالم عبد الله الحبشي - محمود خليل - ماهر رائف. وقد حازوا جميعاً دبلوم كلية الفنون الجميلة، كما أقاموا عدة معارض جماعية وفردية ولكل منهم أسلوب خاص يميزه.

كان معرضهم الأول في مايو عام 1946 في مدرسة الليسيه، وقد أخذوا عن جماعة الفن والحرية تمردها على الفن الأكاديمي، وميلها إلى المدارس الفنية الحديثة في الغرب وبخاصة السريالية، وارتكزوا في موضوعاتهم على الخرافات الشعبية، حيث استطاعوا أن يتوصلوا إلى ما وراء الظواهر الخارجية في الحياة اليومية وأنماط السلوك، وأن يرجعوها إلى مخزون العقل الباطن الجماعي، وليس العقل الفردى كما فعل فنانو جماعة الفن والحرية، لهذا اقتربوا من عالم المعتقدات والأساطير الشعبية والرؤى الغيبية المتأصلة فيها. وكان ذلك يشكل من الناحية الاجتماعية وجهاً من أوجه التخلف في حياة الطبقات الفقيرة.

استمرت معارضهم حتى عام 1954، حين تفككت الجماعة بعد أن زاد أفرادها نضجاً وتحددت الملامح الفردية لكل منهم.

وتتضمن مقدمة كتالوج المعرض الثاني لجماعة الفن المعاصر الذى أقيم عام 1948 والتي كتبها «حسين يوسف أمين» ما يوضح أهداف الجماعة ومنطلق نشاط أعضائها إذ يقول:

«لم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق هذه الفنون الأكاديمية التي نزل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور، وبعضها الآخر يستخدمه طلاب الرفاهية كمتعة.. وأكثر من هذا فقد استعمل الفن كوسيلة لستر آلام الإنسان في بعض ظروفه وتغطيتها بالمظاهر الزائفة».

وقد أطلق على أحد معارض الجماعة اسم «معرض انفجار الخوف»: لأن الأعمال التي عرضت كانت تعطى إحساساً بالقلق وعدم الاستقرار وصدمة غير المألوف وغير المتوقع. فتثير الدهشة والتساؤل.. وهو ما كان يقصده ويرمى إليه أعضاء الجماعة.

ويوضح الناقد إيميه أزار في كتابه عن التصوير المصرى الحديث موقع الجماعة من السياق التاريخي لفن التصوير المصرى فيقول:

لقد أسس القباني عام 1930 معهد التربية، وبنفس المنهج أسس شفيق زاهر ومحمد عبد الهادى - مسترشدين بمناهج جون ديوى وهربرت ريد - معهد التربية الفنية.

أما الرجل الذى صنع معجزة التصوير المصرى الحديث فهو حسين يوسف أمين الذى أفاد من الوسائل التي وضعتها هذه المؤسسات تحت تصرفه لكي يشكل تلاميذه. وليس بكاف القول بأن هذا الرجل قد اكتسب معرفة عميقة بمدارس التصوير في فرنسا، وإيطاليا، وإسبانيا، والبرازيل لفهم ميله الفطرى لاكتشاف المواهب، ولا ذلك الصبر المقدس الذى جعله يتابع تلاميذه بالمدارس الثانوية حتى بعد تخرجهم في كلية الفنون الجميلة، بالإضافة إلى منهجه الذى اتبعه في اكتشاف وتنمية

شخصية التلميذ. وبالتالى إلى تدريبه - كل ذلك لم يكن بكاف لتفسير حماسه الذى كان يبديه خلال الاجتماعات التى كان يعقدها فى بيته الريفى الصغير المنعزل عند سفح الأهرام، والذى أعطى الحياة لجماعة الفن المعاصر، وقد صار فنانوها جميعاً مرموقين: كمال يوسف، وموجلى، ورافع، ومسعودة، والجزار، ومحمود خليل، وندا، ورائف».

ثم يضيف موضحاً الموقع التاريخى لهذه الجماعة فيقول:

إن جماعة الفن المعاصر قد جاءت فى أعقاب جماعات أوحى بها التمرد على الأكاديمية بين عامى 1937 و1945، مثل «التجريبيين» و«الفن المستقل» اللتين أسسهما جورج حنين، و«الفن والحرية» التى كان منضماً إليها رمسيس يونان، وفؤاد كامل، وكامل التلمسانى، وقد لعبت هذه الجماعات دور إيقاظ الأرواح، أو حسب التعبير العزيز على أندريه جيد دور المقلقين.

فى عام ١٩٤٦ أقامت جماعة الفن المعاصر معرضها الأول فى شهر مايو فى دار الفن فى مدرسة الليسيه الفرنسية بالقاهرة. وقد بلغت الأعمال المعروضة 190 قطعة، وأثارت دهشة جعلت النقاد والجمهور يدركون أنهم فى حضرة حدث حاسم فى تاريخ التصوير المصرى الحديث.

نستطيع أن نجد تفرقة بين النجوم الثلاثة البارزين فى الجماعة وبقية الأعضاء باستثناء سمير رافع؛ ذلك أن الجزار وندا ورائف أبناء شيوخ أزهريين ومن سكان حى السيدة زينب والحسين، ولهذا كانوا معايشين بحكم البيئة الملاصقة والمناخ المنزلى لواقع الناس الشعبيين بكل أفكارهم وواقعهم الغريب وحياتهم المطحونة.. وتعلقهم بالغيبيات، وهكذا عبروا بنجاح عن المخاوف والهزائم التى يعيش فيها أبناء الطبقة الفقيرة أمام الجوع والبطالة والاتكال على الغيبيات المسكنة.

فقد عبروا عن حياة الناس وطقوسهم اليومية ورموزهم وأساطيرهم، من الداخل وليس من الظاهر، وغاصوا فى صميم تلك الحياة، وتمايلوا مع الزار وحلقات الذكر ورائحة البخور ورطوبة الحجرات الضيقة المعتمة، واستشعروا تداخل الموت مع الحياة، لم يسعوا إلى تجميل البيئة وقاطنيها، بل استهدفوا الجمال المر السقيم «فأصبحوا نقاداً اجتماعيين وضعوا فرشاتهم على ظلمة ورطوبة حياة منسحبة فى عوالم تحتية مطحونة من البشر فى قلب المدينة».

**جماعة «صوت الفنان»**
**وجماعة «الفن المصرى الحديث»**

فى عام 1945 تكونت جماعة صوت الفنان.. كونها المثال «جمال السجينى» مدرس النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وأقامت معرضاً ضخماً للفنانين المجددين والشباب، وبلغ عدد المشاركين فى المعرض الأول للجماعة 75 فناناً، لكنها لم تنجح فى إقامة معارض أخرى، ولم تستمر طويلاً، لافتقارها إلى الفكر المتكامل، كما لم يتجمع أعضاؤها حول هدف واضح محدد.. كانوا جميعا ينشدون التجديد والتحرر من القيود الأكاديمية وحسب. وهكذا تفرقت ليحل مكانها تجمع أكثر وضوحاً من الناحية الفكرية تحت اسم «جماعة الفن المصرى الحديث» التى أقامت أول معارضها عام 1946 وواصلت نشاطها حتى عام ١٩٥٥ وكان أبرز أعضائها محمد حامد عويس - نبيه عثمان - جمال السجينى - وليم إسحق - عز الدين حموده - يوسف سيده - جاذبية سرى - زينب عبد الحميد - صلاح عبد الكريم.

هنا نذكر أن جماعة الفن والحرية كانت ترتبط بجماعة «الخبز والحرية» السياسية التروتسكية الاتجاه.. بينما جماعة الفن المصرى الحديث كانت ترتبط بمنظمة «الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى» السياسية الستالينية الاتجاه.. ولهذا كان موقفهم الفكرى يميل للطبقات العاملة من المجتمع ويتبنى نضالها وكفاحها من أجل حياة أفضل.

لكن هذا الارتباط لم يكن هو الفكر السائد فى الجماعة، فكان هناك اتجاه يكتفى بالبحث التشكيلى الجمالى عن شخصية فنية مصرية مستقلة من خلال الأساليب الغربية الحديثة فى محاولة للوصول إلى أسلوب مصرى الطابع، وكان يمثل الاتجاه الذى يتبنى الدور الاجتماعى للفن كل من: جاذبية سرى، وحامد عويس، عز الدين حمودة، يوسف سيد، زينب عبد الحميد، صلاح يسرى، ووليم إسحق، ونبيه عثمان.. بينما كان الباقون يبشرون فى أعمالهم بالواقعية المصرية الحديثة فى الفن.

**جماعة الفن والحياة**

فى عام 1946 أيضا كون الفنان حامد سعيد جماعته من تلاميذه بمعهد التربية للمعلمين، التى ارتكزت على رفض المفهوم الأكاديمى فى الفن الأوربى مع رفض الفن الحديث أيضاً لأنه كان يعتبر الفن الأوربى عموما «فنا مأزوما».. وفى مقابل ذلك تبنت الجماعة فكراً يرتكز على

تأمل النظام الطبيعي ويحترم التقاليد القومية والفنية القديمة.

وافقت وزارة المعارف عام 1946 على تهيئة الفرصة لاثنى عشر مدرساً للدراسة فى اتجاه توثيق الصلة بينهم وبين تراثهم الفنى، وذلك تحت إشراف حامد سعيد، وكانت المجموعة تهدف إلى تحقيق نوع من الفن جماعى الطابع بدلاً من الفردية التى تتميز بها الفنون المعاصرة، وذلك لاعتقادهم أن التقاليد المصرية فى الفن هى فى الاتجاه الجماعى لا الفردى، وبدءوا يرسمون بالقلم الرصاص المناظر الطبيعية المصرية، بينما كان حافظ فهمى، أنور عبد المولى، عبد الحميد حمدى ينحتون تماثيلهم فى الخشب والحجر الجيرى.

وقد أقامت الجماعة سبعة معارض فى مصر ولندن، كما اشتركت فى بينالى البندقية عام 1956، وقد كتب عنهم الناقد الإنجليزى «هربرت ريد» مقالاً مطولاً جاء فيه «...وعندما شاهدت لوحتين أو ثلاثاً من مدرسة حامد سعيد، تبينت وجود فن مستقل عن التيارات المعاصرة... ويتجلى فيها الإخلاص بدرجة لا تسمح بتجاهلها. وليست كلمة الإخلاص كلمة عصرية يمكن استعمالها فيما يتعلق بالفن، ولكنها أول كلمة تبادرت إلى ذهنى وأنا أمام أعمال يتمثل فيها الإخلاص لا للطبيعة بل لخبرة الفنان بالطبيعة، وما الابتكار والقوة الفنية إلا أثراً من آثار وجود فلسفة معينة وراء العمل الفنى... والاشتراك فى مثل هذه الفلسفة بين نخبة من الفنانين المصريين يوجد لها وحدة معينة فى الهدف والأسلوب، ولكنها ليست وحدة فى العمل الفنى، بل هى كشف عن الوحدة الذاتية والوحدة فى الابتكار...».

وكانت الجماعة تضم الفنانين: عبد الحميد حمدى - محمد عزيز مصطفى - محمد حنفى عبد المجيد - أحمد حافظ فهمى - كمال عبيد - أنور عبد المولى - خميس شحاته - فيكتور كامل ذهنى - محمود محمد عفيفى - حامد عطية حميدة - أحمد حافظ رشدان - أحمد محمد علوان - جيد جرجس - محمد فتحى البكرى - صوفى حبيب جورجى - أنا سعيد.

خرج عدد منهم من الجماعة لظروف عملهم أو لخلافهم مع حامد سعيد، وقد واصل حامد سعيد الدعوة لهذه الأفكار، من خلال مركز الفن والحياة وقسم البحوث الفنية الذى كان يمثل شكلاً من أشكال التفرغ للإنتاج الفنى للموظفين من أعضاء جماعته بنفس مرتباتهم.

**جماعة اتيلية القاهرة**

تأسست جماعة «الأتيية» للكتاب والفنانين المعروفة باسم أتيلية القاهرة يوم 14 مارس سنة 1953، وكان أعضاؤها المؤسسون هم: محمد ناجى - راغب عياد - محمد صدقى الجباخنجى - ماريا بالما (الملحقة الثقافية آنذاك للسفارة الإيطالية بالقاهرة) - جبريل بقطر - جان موسكاتيللى - المهندس دياكوميدس - الناقد إتيين ماربيل - بورشار سميكة - عصمت عاصم - جنفيف جورشو - ميشيل زغيب - دكتور هال - ألبرتو باسكوال - روبير بلوم.

وكانت أغراضها هى تشجيع وتنمية الفنون والآداب وإقامة المعارض وتنظيم المحاضرات والحفلات الموسيقية.

أما مقرها ففى شارع كريم الدولة المتفرع من شارع الأنتكخانة بمبنى المدرسة السويسرية، وقد أصبح المبنى كله تشغله الجمعية بعد تصفية المدرسة. وبه عدة قاعات للمعارض ومجموعة من المراسم يستأجرها الفنانون.. وتمثل جمعية الأتيلية حتى الآن أكبر تجمع للفنانين بعد نقابة الفنانين التشكيليين.

**الجمعية الأهلية للفنون الجميلة**

تأسست عام 1958، ومقرها ٥٠ شارع قصر النيل بالقاهرة، وقد حلت محل مرسم الفنون الجميلة الذى أسسه «محمد حماد» و«رشدى إسكندر» عام 1956، ومن أغراضها تشجيع وتنمية الفنون بجميع فروعها (عمارة - تصوير - نحت - حفر - آثار - موسيقى - مسرح - باليه...) والدفاع عن حقوق ومصالح الفنانين ومساعدتهم وعلاجهم فى شيخوختهم أو عجزهم. وإقامة المعارض وتنظيم المحاضرات والحفلات والندوات.

ضمت الجمعية إلى عضويتها الفخرية د. طه حسين - د. سامى جبرة - د. أبو بكر خيرت - د. محمد حسن الزيات.. وكان يرأسها د. لبيب باهور ثم سيف وانلى وبعده رشدى إسكندر - ثم الفنان نظير خليل - ثم د. حسين الجبالى.

أقامت الجمعية سلسلة من المعارض الجماعية للموضوع الواحد مثل معرض الإسكتش ومعرض الفنان المعاصر والتراث القديم، ومعرض الأطباء وغيرهم، وتقيم معرضاً سنوياً عاماً كل عام.

**الجماعات الفنية المغلقة**

بعد عصر الجماعات الفنية الفكرية فى الأربعينيات،

والتى تربى فيها فرسان الحركة الفنية المصرية الذين تألقت أسماؤهم وواصلوا الإنتاج رغم تفكك هذه الجماعات، تكونت فى الستينيات وما بعدها جماعات فنية من الشباب فى ذلك الوقت بالقاهرة والإسكندرية، كانت تضم كل جماعة عدداً محدوداً من الفنانين لا يزيد عن أصابع اليد الواحدة، اشتركت كلها فى صفة واحدة هى أنها كانت جماعات مغلقة على مؤسسيها لا تسمح ولا تنادى بانضمام أعضاء جدد بها، وتفرقت كلها بعد سنوات قليلة.

**جماعة التحول**

اتفق ثلاثة فنانين بالإسكندرية عام 1967 على تكوين جماعة أطلقوا عليها اسم جماعة التحول.. وكانت تضم الفنانين: عصمت داوستاشتى (عصمت عبد الحليم) وعبد السلام عيد وثروت البحر، لكن هذه الجماعة لم تستمر طويلا..

**جماعة التجريبيين بالإسكندرية**

تكونت عام 1958 وكان أعضاؤها طلبة فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وأقامت معارضها بالإسكندرية كجماعة مغلقة تضم ثلاثة فنانين بعد تخرجهم وهم: مصطفى عبد المعطى - سعيد العدوى - محمود عبد الله - وأطلقت على نفسها اسم جماعة التجريبيين، حيث اتجهت من البداية نحو المذاهب الحديثة، ولم يكن هناك فكر فنى يجمعهم سوى التجريب ومحاولة ممارسة الفن بحرية، دون أن يكون مرتبطا بقضايا المجتمع، وكانت فكرتهم تتركز المشاكل الفنية للوحة دون الالتفات لدلالتها وتأثيرها فى المجتمع، ورغم هذا حصلوا على منحة التفرغ مرتين الأولى عام 1967، للتعبير عن مشروع السد العالى، والمرة الثانية للتعرف على البيئة الريفية بكفر الشيخ عام 1968.

وقد تفرقت الجماعة عام 1971.

**جماعة الفن والإنسان**

تكونت بالإسكندرية من زملاء جماعة التجريبيين وكانت تهدف إلى ربط الفن بالإنسان وكتبوا فى معرضهم الأول: لقد اختار كل منا منهجاً يسير عليه، نابعاً من صميم إحساسنا بإنسانيتنا، وضرورة وجود الفن الذى يعبر عن الحياة بما فيها من معان إنسانية فياضة، حجب عمقها بريق التطور العلمى المعاصر الذى نتج عنه تخلى كثير من الناس عن إنسانيته....».

وكانت تضم هذه الجماعة المغلقة الفنانين: أحمد عزمى - فاروق شحاته - عادل المصرى، وكانت أعمالهم فى تلك المرحلة تميل إلى الاتجاه التعبيرى، وقد أقامت أول معارضها بالقاهرة عام 1969 ثم بالإسكندرية بعد ذلك، وتفرقت بعد حرب أكتوبر عام 1973، عندما سافروا فى بعثات فنية إلى الخارج، ولم يتجمعوا مرة أخرى.

**جماعة الفنانين الخمسة**

تكونت عام 1962 من الفنانين: رضا زاهر - عبد الحميد الدواخلى - نبيل وهبة - فرغلى عبد الحفيظ - نبيل الحسينى، وأقامت أول معارضها عام 1963 وكان آخر معارضها هو الخامس الذى أقاموه باتيلية القاهرة عام 1968.

أما الدافع لإقامة هذه الجماعة فكان يتمثل فى رغبة هؤلاء الشباب فى أن يحققوا لأنفسهم مكانة داخل الحركة الفنية ليكون صوتهم مسموعاً بين الكبار، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كان المناخ الثقافى فى مصر والنشاط الفنى الذى ترعاه الدولة شاملاً لكل الساحات الفنية فأرادوا أن يساهموا فى هذه النهضة مساهمة عملية بجماعتهم.

أقاموا معرضهم الأول بقصر الثقافة بأسوان بعد رحلة إلى النوبة ضمت رسوماً من وحى هذه الرحلة وأقاموا أربعة معارض أخرى بالقاهرة حتى عام 1968.

لكن عندما تغير المناخ الثقافى بعد هزيمة 1967، وعندما بدأ أفراد الجماعة يحققون مكانتهم ويسافرون فى بعثات إلى الخارج، تفككت هذه الجماعة، وانطلق كل عضو من أعضائها فى طريق خاص.

**جماعة المحور**

آخر الجماعات الفنية المغلقة هى جماعة المحور، التى تكونت عام 1981، وتختلف عن الجماعات الفنية المغلقة الأخرى فى أنها لا تضم شبابا فى بداية الطريق يرغبون فى تحقيق موطئ لأقدامهم بين كبار الفنانين بتكاتفهم وتعاونهم، إنما تكونت من فنانين لهم سماتهم الخاصة والمتميزة، والتى قاموا ببلورتها على مدى سنين طويلة.

وقد حددوا أهداف جماعتهم عندما أقاموا معرضهم الأول فى قاعة المعارض الملحقة بالمقر المؤقت لمتحف محمد محمود خليل بالزمالك (مركز الجزيرة للفنون) حالياً، يقولون إن أهدافهم تتمركز حول النقاط التالية:

1 - فتور الرغبة فى إجراء الحوار المفتوح بين الفنانين؛ مما تسبب فى انغلاق كل فنان داخل ذاته.

2 - فتور الهمة، والزهد فى تقديم التضحيات التى

يتطلبها الابتكار، مما أدى بالكثيرين إلى موقف اليأس المنعزل.

3 - ضمور الشجاعة الفكرية والقدرة على المغايرة مما تسبب فى إحداث ندرة فى التجديد والإبداع وتذبذب فى قدرة الفنان على التحرك إلى الأمام لفتح آفاق جديدة، ومن هنا سيطرت التقليدية وبات للخلق هول ومهابة.

وفى 1982 أقامت الجماعة معرضها الثانى فى القاعة الكبرى بقصر المانسترلى بالروضة وأعلنت أن هدفها هو: «أننا نهدف إلى بناء عمل فنى ذى هيئة جماعية موحدة لكنه يتكون من أساليب فنية تختلف فيما بينها غاية الاختلاف، إنه كيان فنى واحد نسجته مجموعة متباينة من الاتجاهات، إنه دعوة للتكاتف فى عالم يسوده التفتت، إنه دعوة للتوحد دون انصهار كامل وفقدان الفرادة».

وجماعة المحور كانت تقيم أعمال فنية فى الفراغ تجمع بين فنون العمارة والتجسم والتلوين والإضاءة، وهى تتكون من الفنانين: أحمد نوار - فرغلى عبد الحفيظ - عبد الرحمن النشار - مصطفى الرزاز.

**جمعية الشبان المسيحية**

بدأت نشاطها الفنى عام 1961 - إذ أقامت أول معرض لها باسم معرض المثلث للفنون والذى اشترك فيه - بيزانت جود جاما نيان - تيودور أفلونيس - جورج سرور - رجائى ونيس - شريفة فتحى - ممدوح أشلان - نبيل أنيس - يوسف فرنسيس، وذلك مساهمة منها فى الجهود التى تبذل لنشر الوعى الفنى، وتشجيع أعضاء الجمعية على تذوق الفن ودراسته.. ثم توالت المعارض كل عام منها معرض مسابقة وكالة الوزراة لرعاية الشباب - ومعرض الفنون التشكيلية لأعضاء الجمعية ومعرض فلسطين - ومعرض الرسوم اليابانى - ومعرض ارفعوا أيديكم عن المقدسات عام 1967.

**نقابة الفنانين التشكيليين**

صدر القانون رقم 83 ونشر بالجريدة الرسمية فى 26 أغسطس 1976 بإنشاء نقابة الفنانين التشكيليين.

صدر القرار التنفيذى من وزير الثقافة عام 1978 بتشكيل لجنة القيد المؤقتة برئاسة بدر الدين أبو غازى؛ للإعداد لإجراء انتخاب أول مجلس للنقابة.

تم عقد أول اجتماع للجمعية التأسيسية يوم 7 أبريل عام 1978 بقاعة القبة السماوية، حيث جرى انتخاب 15 عضواً من بين المرشحين لمجلس النقابة، على أن تمثل كل شعبة بثلاثة أعضاء، وفاز بأغلبية الأصوات كل من:

شعبة النحت: أحمد أمين عاصم - حسن العجاتى - صبحى جرجس.

شعبة التصوير: (الرسم): زكريا الزينى - جاذبية سرى - أحمد فؤاد سليم.

شعبة الحفر: (الجرافيك): كمال أمين عوض - حسين الجبالى - أحمد نوار.

شعبة الزخرفة: (الديكور): صلاح نايل - صلاح عبد الكريم - سامى رافع.

شعبة الخزف: صالح رضا - جمال الحنفى - حسن حشمت.

أما منصب النقيب فقد أجريت انتخابات الإعادة يوم 5 مايو عام 1978 بين الفنانين. عباس شهدى - عبد الحميد حمدى، لعدم حصول أى منهما فى الانتخابات الأولى على النصاب القانونى اللازم، وقد فاز فى انتخابات الإعادة الفنان عباس شهدى بمنصب النقيب.

اتخذت النقابة مقراً مؤقتاً عقب إنشائها بسراى المانسترلى بجوار مقياس النيل بجزيرة الروضة، وقد انتقلت إلى مقرها الدائم بأرض المعارض بالجزيرة فى شهر أغسطس عام 1984.

وقد نجحت النقابة فى الحصول على مساحة من الأرض بمحافظة الفيوم بجوار بحيرة قارون لإقامة قرية للفنانين خصص منها 2600 م 2 للنقابة؛ كى تقيم عليها صالة عرض دائم وبعض مرافق الخدمة العامة.

رفعت النقابة مذكرة إلى رئيس الجمهورية عن طريف الفنانة جاذبية سرى عضو المجلس، فتم تدعيم النقابة بمبلغ 20 ألف جنيه من ميزانية رئاسة الجمهورية، وذلك خلال العام الأول للنقابة.

وتم تأسيس فرع النقابة بمدينة الإسكندرية فى فبراير عام 1982، وفاز الفنان محمد حامد عويس بمنصب رئيس فرع الإسكندرية، الذى يضم أربع شعب، يمثل كل شعبة الفنانون:

شعبة التصوير: نعيمة الشيشينى - أحمد عزمى - فاروق وهبة.

شعبة الحفر: مريم عبد العليم - سعيد جداية - عطية حسين.

شعبة النحت: أحمد عبد الوهاب - حمدى جبر - طارق زبادى.

شعبة الديكور: (الزخرفة): إسماعيل طه - ليلى مهدى - رباب نمر.

وقد نظمت رحلة جماعية إلى جنوب سيناء، شارك فيها عشرون فناناً أقاموا فى سيناء أسبوعاً ،وذلك بالتعاون مع الثقافة الجماهيرية، وقد أقام 14 فنانا من المشاركين فى الرحلة معرضا لأعمالهم المستوحاة من جنوب سيناء فى أتيلية القاهرة فى نهاية عام 1983.

كما نظمت النقابة رحلة لأعضائها إلى إسبانيا خلال صيف عام 1983 وأقامت معرضاً لعدد من المشاركين فى الرحلة هناك.

وفى صيف عام 1984 نظمت النقابة رحلة إلى إيطاليا، عقب افتتاح بينالى فينسيا لمدة أسبوعين. كما استضافتهم الأكاديمية المصرية فى روما خلال أقامتهم بالعاصمة الإيطالية.

ثم نظمت رحلة أخرى إلى واحة سيوة فى نوفمبر 1985، كان له آثر عميق على إنتاج الفنانين الذين شاركوا فيها.

كما نجحت النقابة فى التصريح لحاملى بطاقة العضوية بدخول المناطق الأثرية والمتاحف الفنية والقومية مجانا.

كما صدر القانون الخاص بإعفاء الفنانين التشكيليين من الضرائب 1981، إذ تنص المادة رقم 82 على إعفاء أعمال التصوير والنحت والحفر لأعضاء النقابة من الضرائب إعفاء كاملاً اعتباراً من أول يناير 1981.

وفى 1983 أجريت الانتخابات الخاصة بتجديد نصف أعضاء المجلس وانتخاب النقيب بعد انتهاء الدورة الأولى التى امتدت إلى خمس سنوات بدلاً من أربع، وفاز صالح رضا بمنصب النقيب فى انتخابات الإعادة للدورة التى انتهت عام 1987.

وأجريت انتخابات الدورة الثالثة فى 1987 وفاز فيها الفنان صلاح عبد الكريم بمنصب النقيب، بعد معركة انتخابية ساخنة، وبعد وفاة الفنان صلاح عبد الكريم عام 1988 انتخب المثال د. فاروق إبراهيم نقيباً للتشكيليين.

وفى الانتخابات الأخيرة عام 2005 فاز الفنان مصطفى حسين بمنصب النقيب.

**الجمعية المركزية للفنانين التشكيليين المصريين**

تكونت فى 1973 بتضامن ست جمعيات فنية، فهى لا تضم فنانين أفراداً، ولكن من خلال ممثليهم فى الجمعيات المختلفة.

وكان السبب فى قيامها أن اتحاد الفنانين التشكيليين العرب أوصى بتكوين نقابة أو اتحاد للفنانين المصريين؛ حتى يتسنى تمثيل مصر فى المنظمة العربية، بدلاً من العدد الكبير من ممثلى الجمعيات الذين شاركوا فى المؤتمر التأسيسى لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب بدمشق عام 1972.

وتضم الجمعية المركزية كل من:

* جمعية خريجى كلية الفنون الجميلة وكان يرأسها عبد القادر مختار.

* رابطة أساتذة الرسم والأشغال وكان يمثلها أبو صالح الألفى.

* رابطة خريجى معاهد وكليات التربية الفنية: محمود النبوى الشال.

* الجمعية الأهلية للفنون الجميلة وكان رئيسها رشدى إسكندر.

ثم انضمت إلى الجمعية المركزية: جمعية فنانى الغورى للفنون التشكيلية، والجمعية المصرية للفنون الشعبية وذلك بعد إشهارها.

هى الجمعية الوحيدة التى تمثل اتحادا نوعيا طبقاً لقانون الجمعيات الصادر عام 1964.. وهكذا مثلت مصر فى الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب والاتحاد الدولى للفنانين التشكيليين التابع لليونسكو ومقره باريس. واستمرت تؤدى هذا الدور حتى تم تأسيس نقابة الفنانين التشكيليين عام 1978.

فى هذه المرحلة من عام 1973 حتى 1978 قامت الجمعية بتمثيل مصر فى الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب فى بغداد عام 1973، ثم معرض السنتين العربى الأول فى بغداد 1974، ثم معرض السنتين العربى الثانى فى الرباط عام 1976، والمؤتمر العام الثانى للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب فى الجزائر عام 1975.

لكن اتحاد التشكيليين العرب جمد نشاط مصر بعد زيارة أنور السادات للقدس وتوقيع اتفاقية كامب ديفيد.. فلم تقم نقابة التشكيليين بالدور الذى قامت به الجمعية المركزية بعد ذلك.

**جماعة محبى الطبيعة والتراث**

بعد أن انكمش نشاط الجمعية المركزية للفنون التشكيلية نتيجة لتأسيس نقابة الفنانين التشكيليين، وتوقف نشاط اتحاد الفنانين العرب فى إقامة معرض السنتين

وإصدار مجلة التشكيلي العربي.. مع تعثر إقامة معرض الربيع الذي كانت تنظمه سنوياً جمعية خريجي كلية الفنون الجميلة.. وفي نفس الوقت حرمت الحركة الفنية من أهم وأكبر قاعات العرض بتحويل قاعة الفنون الجميلة في مبنى الغرفة التجارية إلى مقر لأحد البنوك، وقاعة المعارض بمبنى الاتحاد الاشتراكي (اللجنة المركزية) المطلة على كورنيش النيل التي تحولت هي الأخرى إلى مقر لبنك فيصل الإسلامي.

في هذه الظروف تكونت جماعة محبي الطبيعة والتراث، بمبادرة من عبد القادر مختار لتقيم معرضا سنويا يهدف إلى تأكيد الشخصية المصرية في الفنون الجميلة المستمدة من احترام التراث وحب البيئة المصرية في مواجهة الأساليب المنقولة عن الغرب والتي شاعت في أعمال شباب الفنانين.

في عام 1979 أقامت معرضها الأول بمقر الجمعية الأهلية للفنون الجميلة، وفي عام 1980 المعرض الثاني بقاعة المركز المصري للتعاون الثقافي الدولي (قاعة الدبلوماسيين الأجانب)، وفي عامي 1981، 1982، أقامت المعرضين الثالث والرابع بفندق ميرديان القاهرة، وفي عام 1983 أقامت المعرض الخامس في قاعة السلام بالمقر السابق لمتحف محمد محمود خليلفي الزمالك، وفي عام 1984 أقامت المعرض السادس في قاعة المركز الثقافي الألماني (جوتة) بالقاهرة، وفي 1985 أقامت المعرض السابع بقاعة المعارض الملحقة بمتحف محمد محمود خليل بالزمالك، وفي عام 1987 أقامت المعرض الثامن بفندق ميرديان القاهرة.

وقد شارك في نشاط معارض هذه الجماعة عدد كبير من أساتذة الفن على رأسهم: راغب عياد.. صلاح طاهر.. وحسني البناني.. صبري راغب.. عبد الوهاب مرسي.. محمد صبري.. جمال كامل.. عبد القادر مختار.. كامل جاويش.. سراج عبد الرحمن.. محيي الدين طاهر.. صبري ناشد.. فاروق إبراهيم.. مأمون الشيخ.. الحسين فوزي.. خميس شحاتة، وكثيرون غيرهم.

**الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي**

خلال عام 1987 دعى سمير غريب إلى تكوين الجمعية المصرية لنقاد الفن، وقد وقع الاختيار على كمال الجويلي رئيساً للجمعية، ومختار العطار نائباً للرئيس، وسمير غريب سكرتيراً، وحسن عثمان أميناً للصندوق، وتضم الجمعية صبحي الشاروني، ومحمود بقشيش، وحسين بيكار، ود. نعيم عطية ،وليلى القباني، وفاطمة علي، ومحمد سليمة، وقد انضم إليها عدد من النقاد الصحفيين.

## فن النحت في مائة عام

د. محمد جاهين

لقد تبوأت مصر منذ فجر التاريخ ومع بدايات الحضارة الإنسانية مكانتها فى ميادين الفنون التشكيلية بشكل عام وفى فن النحت بشكل خاص، وليست مصر بمعزل عن تيارات وحركات الفن المعاصر، ولم تخب جذوة الفن حتى فى عصور الغزو الأجنبى، فقد انصهرت فى بوتقة حضارتها فنون الغزاة واصطبغ الفن الجديد بصبغة مصر وترابها وقيمها الجمالية الخالدة، فقد عاشت مصر فى مرحلة ازدهارها الحضارى قديما كمركز إشعاع للفن فى تلك البقاع التى حولها.. يقول كبير الأثريين «سير فلندرس بترى» فى كتابه "Egyptian Decovative art" «نحن ملزمون عرفا ومنطقاً أن نعتبر مصر وحدها المصدر الأول لتطور الفن، فإن أردنا أن نعود إلى الأصل الذى تدرجت عنه زخارفنا المختلفة التى تجمل جدران مبانينا وأرضياتها، أو صحاف طعامنا، وغلاف مؤلفاتنا وحتى السكك الحديدية عندنا، يجب علينا أولا أن نبدأ بدراسة مصر».

وفى كتاب art of Egypt through ages يقول «سير دينسون روس» مدير مدرسة العلوم الشرقية بإنجلترا: «مصر هى مهد الفنون، ولولا بقاء كثير من آثارها الأولى حتى يومنا هذا، لقامت معلوماتنا عن التاريخ الأول للفنون على الحدس والتخمين، وكلما زدنا علما بأعمالها الجميلة تبين لنا ما تدين به الفنون المتأخرة لمصر، ومن جهة أخرى فإن تأثير مصر فى آراء البشر وأفكارهم، ليس أقل شأنا من تأثيرها فى عالم الفنون.. وسجلاتها تعتبر أكبر كنز فى تاريخ الإنسانية بأجمعها».

هذا ولا يجب أن ننسى أن مصر قد احتكت فى تاريخ حضارتها الطويل، بأغلب شعوب الأرض منهم من استضافتهم ومنهم من تآخت معهم، ومن هذه الشعوب: أهل شمال الجزيرة العربية (العمالقة) والميديون.. والحيثيون.. والكريتيون.. وسكان جزر البحر المتوسط.. والكلدانيون.. والليبيون.. والأثيوبيون.. والفينيقيون.. والفرس.. واليونان.. والرومان.. والعرب.. والمغول.. والتتار.. والتركستان.. والترك.. والمغاربة.. والأكراد.. والسلاف.. والشراكسة.. والألبان.. كما تفاعلت ثقافتها مع الفرنسيين والإيطاليين والإنجليز، ففى عام 1775 بدأ النفوذ الإنجليزى إلى مصر عندما عقدوا معاهدة «محمد بك أبو الدهب» لفتح ميناء السويس أمام التجارة الإنجليزية الوافدة من الهند وأسسوا بعد عام من تلك المعاهدة قنصلية لهم بالقاهرة، ساعدت بعض الضباط والتجار والموظفين على عبور الصحراء عن طريق السويس إلى الهند.

بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ فى عام 1785 عقد الفرنسيون اتفاقية مع المماليك إلى أن جاءت الحملة الفرنسية إلى مصر (1798 - 1801) وبدأ اتصال مصر بفنون الغرب ونتيجة لذلك تمكن الفنانون المصريون من الاطلاع والتعرف على أعمال الفنانين الفرنسيين الذين سجلوا مظاهر الحياة فى مصر، كما استقر أفراد البعثة الفنية والتاريخية الفرنسية فى عدد من البيوت المصرية القديمة حيث أقاموا بها مراسم للفنانين منها بيوت: السنارى - بيت الغورى - حوش آدم - وأقيم متحف ومكتبة بونابرت فى بيت السنارى احتويا على مخطوطات ورسوم وصور فنية.

كما وفد إلى مصر فى القرن التاسع عشر عدد كبير من الفنانين الفرنسيين والإيطاليين استوطنوا حى (الخرنفش) بالقاهرة وقد أقام هؤلاء الفنانون المعارض التى كانت مرحلة تمهيدية لنشأة الحركة الفنية الحديثة فى مصر والتى ساعدت على ازدهار الفن. وكان للنهضة المصرية فى القرن التاسع عشر دور متميز لتحريك الوعى بطبيعة المرحلة التى تجتازها الأمة العربية.

تبلورت صيغة النهضة بسرعة فى عهد «محمد على باشا» وانسحب تأثيرها على الواقع الاجتماعى والثقافى وحافظت الفنون على شخصيتها، وبدأ الاهتمام بإقامة التماثيل فى الميادين فى عهد الخديو «إسماعيل» عندما بدأ مشروعه لتحديث القاهرة وإنشاء أحياء جديدة بها على النمط الأوربى ومازالت هذه التماثيل تزين ميادينها حتى الآن، منها تمثال «إبراهيم باشا» الذى أقامه المثال الفرنسى «كورديبهش عام 1827 - 1905 والموجود حالياً بميدان الأوبرا القديمة. كذلك تمثال «لاظ أوغلى» الذى أقامه المثال «جاك مار» 1872 كذلك تمثال «محمد على» فى ميدان المنشية، كذلك تماثيل أسود كوبرى قصر النيل.

أصيبت النهضة المصرية بتآمر الإنجليز على الثورة العرابية سنة 1882، وبدأت مرحلة أخرى تبلورت فيها حركة الثقافة، وكان للمثقفين المصريين دور مهم فى توجيه الأنظار إلى العناية بالفنون ورعايتها أمثال: قاسم أمين ولطفى السيد وفرج أنطون. وكانت مصر آنذاك تخضع لاتجاهات سياسية مختلفة: الخلافة العثمانية والقصر الحاكم زمن الخديو عباس الثانى، ثم الإنجليز المحتلون الذين تصدوا للثورة العرابية بعلاقتهم السابقة بالخديو توفيق ونكلوا بالأحرار فى حادث دنشواى.. وهناك اتجاه آخر يمثل القوى الوطنية المصرية التى يقودها حزبان هما: الحزب الوطنى الذى رأسه مصطفى كامل، وحزب الأمة بزعامة لطفى السيد، فى ذلك الجو المتصارع الذى كانت تعيشه مصر، ظهرت دعوات فى الصحافة لإقامة مؤسسات تعنى بالفنون، كذلك لفت نظر فريق من الأجانب من ذوى الشأن المقيمين فى مصر إلى ما كانت عليه فى ماضى تاريخها من رقى فنى ولا يتأتى ذلك مرة أخرى إلا بإنشاء مدرسة لتعليم الفنون الجميلة. فى تلك الأثناء توطدت العلاقة بين الأمير «يوسف كمال» والمثال الفرنسى «لابلان» الذى اقترح على الأمير أن يؤسس مدرسة الفنون الجميلة، وأن يكون أول البادئين فى بناء هذا الصرح، وأنشئت المدرسة عام 1908 حتى التحق بها الدارسون ممن كانوا تواقين لدراسة الفنون وكان أولهم محمود مختار، وقد عهد بنظارة مدرسة الفنون الجميلة (الأهلية) إلى المثال الإيطالى «غليوم لابلانى» واشترك فى التدريس مجموعة من الفنانين الأجانب: «باولو فورشيلا» الإيطالى لمادة التصوير، «جان سانتيس» الإسبانى مساعدا للتصوير، «غليوم لابلانى» لمادة النحت، «جيمس كولون» الفرنسى لمادة الزخرفة، «نامبليان» الفرنسى لمادة العمارة، «جبرييل بلييسى» الفرنسى لمادة التصوير وتولى نظارة المدرسة بعد لابلانى.. وغيرهم.

فى يونيو 1910 صارت إدارتها تحت إشراف الجامعة المصرية الأهلية، وفى أكتوبر 1910 ألحقت بإدارة التعليم الفنى بوزارة المعارف، وفى عام 1923 نقلت من مكانها إلى الدرب الجديد بميدان السيدة زينب، وفى عام 1928 بدأ تمصيرها وأصبحت (مدرسة الفنون الجميلة العليا)، ثم فى عام 1941 تغير اسمها إلى (المدرسة العليا للفنون الجميلة)، ثم فى عام 1950 أطلق عليها اسم (الكلية الملكية للفنون الجميلة)، وفى عام 1952 أصبح اسمها (كلية الفنون الجميلة) وقد انضمت إلى وزارة التعليم العالى عام 1961 بعد أن كانت تابعة لوزارة التربية والتعليم ثم انضمت فى عام 1975 إلى جامعة حلوان.

أثمرت مدرسة الفنون الجميلة جيلا ناجحاً من الفنانين فى المجالات الفنية المختلفة قاموا بدورهم فى حمل رسالة الفنون التى تلقوها وانطلق هؤلاء الخريجون فى الميادين المختلفة، ونذكر فى فن النحت من هذا الرعيل: الأول محمود مختار، محمد حسن، أنطون حجار، عثمان مرتضى، محمود حسنى، وقد توجه كل فنان من الرعيل الأول للبحث عن ملامح وصياغات أسلوبية عبر تجارب ونزعات تقنية مختلفة، إلا أنهم جميعاً حاولوا الالتقاء فى مصب المحلية خلال البحث عن الشخصية الفنية المصرية فاستطاع محمود مختار (1891 - 1934) فى مرحلة قصيرة أن يحدد ملامح فن النحت ومستقبله وأن يؤثر فى الأساليب الفنية اللاحقة بدعوته القومية فى فن النحت المعاصر، والتفت جميع الجهود لتتوجه بالفنون التشكيلية توجهاً قومياً، ولم تنحصر أهمية أفكار مختار «فى نطاق مصر وحدها، بل كانت ممتدة فى تطلعات الفنانين العرب فى فترات لاحقة.. فالفن فى نظره قوة قومية، وكل القوميات تطلب من فنونها أن تعبر بوضوح عن مميزاتها وخصائصها، وكان «مختار» أول نحات عربى فى تاريخ الفن المعاصر له مثل هذه القوة فى الدعوة المبكرة، وليس غريباً أن تطرح مثل هذه الدعوات فى ظل ظروف النهضة المصرية خلال ثورة 1919 وفى ظل النهضة العربية وحماس المشاعر القومية. وخلال الظروف والمتغيرات المهمة فى التاريخ السياسى فى الشرق حيث الهزائم التى لحقت بتركيا بعد الحرب العالمية الأولى وإلغاء الخلافة وتأسيس جمهورية حديثة بزعامة أتاتورك.

نتيجة لذلك ما عادت مصر ولاية من الولايات العثمانية وأعطى لها الاستقلال الشكلى، وبدأ تآمر الإنجليز مع الملك وتفرق زعماء ثورة 1919 إلى حزبين، الوفد بزعامة «سعد زغلول» والأحرار الدستوريين برئاسة «عدلى يكن» وكان جيل الرواد من المثقفين الذين استوعبوا تلك الأحداث وعاصروها خلال مرحلة اليقظة القومية.. جيلاً وعى دوره الثقافى والاجتماعى والحضارى يمثل الاتجاهات الفنية والفكرية التى عايشها «مختار» واستخلص منها السمات المميزة لفنه والتى حددت خلاصة ملامحه التى ارتبطت بالتراث ومكونات المرحلة التى يعيشها وثيق الصلة مع

أشكال الحياة الطبيعية وبالفلاحة المصرية ذلك النموذج الأصيل فى فن مختار الذى جمع بين الواقعية والتجريد مع الالتقاء بما يترنم به من صور الحياة دون أن يبالغ فى الغموض أو يبعد عن ألفة الحياة فى تماثيله.. كذلك نلمح التجريد فى الرداء لحاملات الجرار، وفى تكتيل الجسم فى تماثيل الفلاحة بشكل عام فى الاحتفاظ بالحركة بكل موسيقيتها، كما نشاهد التكوين البنائى فى مجمل أعماله والديناميكية العاصفة فى تمثال «الخماسين».

ولقد وجد مختار فى الملابس الريفية عناصر قوية للتحوير والدلالات الرمزية، فالخطوط توحى باليقظة وأحياناً بالسكينة وتارة أخرى بالانطلاق، فالرداء ليس مكملاً زخرفياً ولكنه أساسى فى التشكيل يدعم الإيحاء فى وحدة من الحوار التشكيلى البليغ الذى يعد سراً من أسرار قيمها التشكيلية التى تضفى على أعماله قيمة عليا فى التعبير، فالحس الهندسى والبساطة من قيمه الجمالية التى أكسبت أعماله طاقات إبداعية رائعة صاغها من وحى البيئة والتراث وروح العصر، فكان باعثاً لعصر النهضة بمثله وتطلعاته، فكان معنى الأمة يتبلور، وكان الدستور هو المطلب، والعدالة هى نداء الشعب، والاستقلال هو أمل الأمة فترددت فى أعماله تلك المعانى وما تطلعت إلى تماثيله إلا رأيت فيها مصر (تمثال نهضة مصر - تمثالا سعد زغلول بالقاهرة والإسكندرية - الفلاحة المصرية - الخماسين - إلخ) أعماله فيها قبس من الفن المصرى القديم (التكوين - التوازن - الهندسة غير المنظورة للأشياء - لمحات من التجريد والتكعيب من الأصول الفرعونية والتى كانت فى فنه وسيلة تكمل مقتضيات التعبير وتحقق الأثر التشكيلى الذى يربط المشاهد بالعمل الفنى، وهو يمضى بهذا التراث خلال تجارب الفنون المعاصرة ويتطلع إلى حضارة البحر المتوسط التى أثرت فيها مصر وتأثرت بها فيخرج فنه تعبيرا جديداً عن شخصية الوطن.

وفن مختار كفنون هذا الوادى الفرعونية، فن ألفة مع الحياة، وفى تماثيله إشراقة التفاؤل، وهو بالرغم من أنه يستوحى فنه من حياة الشعب إلا أنه يضفى على تماثيله لمحة زمنية ويرتفع بها من إطارها اليومى إلى صورتها الدائمة، وقد كان فنه فى مطلع نهضتنا بشارة تفاؤل تمثلت فى قدرة الفنان المعاصر على أن يعبر عن روح عصره ومعالم بيئته وأن يؤكد ذاتيته من خلال تعبيره الشامل عن شخصية المجموع.

أما «أنطون حجار» فكان من أول الدفعة التى التحقت بمدرسة الفنون الجميلة عام 1908، وقد سافر على نفقته الخاصة إلى باريس للاطلاع ومشاهدة مدينة الفن والحياة والمتاحف ومحترفات المثالين الفرنسيين.

عمل أستاذاً بمدرسة الفنون التطبيقية وكان ملء الأسماع خلال الثلاثينيات لتفوقه فى نحت التماثيل الرخامية على نفس النمط الكلاسيكى الذى ظهر خلال عصر النهضة فى إيطاليا، وقد شارك بأحد أعماله فى أول معرض زراعى صناعى أقيم فى القاهرة عام 1936، وكان يمثل فلاحة تحتضن نتاج الأرض. وقد قام بتنفيذه من خامة الجبس المباشر وكان أكبر من الحجم الطبيعى، كما يضم المتحف الزراعى بالدقى أحد أعماله، وكان عزوفاً عن المشاركة فى المعارض العامة، بينما كان يمتلك محترفاً لنحت التماثيل الرخامية بمصر القديمة قبل إحالته للتقاعد وبعدها.. لهذا فهناك عدد من التماثيل الرخامية التى تضمها مقابر الروم الأرثوذكس بمصر القديمة من أداء «أنطون حجار» وإن لم يكن قد وقع عليها. ومن أشهر تماثيله النصفية تمثال سعد زغلول الذى انتشر حيث حسب منه العديد من النسخ البرونزية والجصية.

وممن التحقوا بمدرسة الفنون الجميلة فى عام 1910 المثال «عثمان مرتضى» الذى ولد عام 1896 بمدينة فارسكور وظهرت موهبته وهو طالب بالمدرسة، ومن دلالات نبوغه أنه ما كاد ينتهى من دراسته عام 1914 فى مدرسة الفنون حتى اختاره أستاذه مساعداً له، وقد اشترك فى صالون القاهرة سنتى 1921 و1922 حتى أوفدته وزارة المعارف فى بعثة إلى باريس سنة 1922، وكان عثمان مرتضى مثالا للعبقرية والنبوغ، حتى أن مختار حينما تعرف عليه وشاهد أعماله ربطت بينهما الصداقة وعشق فن النحت حتى أنهما كانا لا يفترقان، وقد بدأت صحة عثمان مرتضى تتدهور فى باريس فى أواخر عام 1923، مما دفعه إلى الرجوع إلى مصر ليقضى بعضا من الوقت مع أهله وأصدقائه، ولكن طال به المرض حتى وافته المنية فى 6 فبراير عام 1952.

كذا تخرج من مدرسة الفنون الجميلة المصرية المثال «محمود حسنى» عام 1915، ثم سافر إلى إيطاليا على نفقته الخاصة ولما عاد عين مدرساً بمدارس رقى المعارف حتى استقال عام 1932 ليتفرغ لأعماله الفنية، وقد كلفته وزارات ومصالح حكومية مختلفة بعمل نماذج ومجسمات،

منها نماذج تشريحية لمصلحة الطب الشرعي، ونماذج لمدرسة الزراعة العليا، وتماثيل للمتحف الحربي، كما قام بعمل تمثال لسعد زغلول بالحجم الطبيعي وهو موجود بمتحف بيت الأمة، كما قام بعمل تماثيل شعبية تصور كبار الشخصيات المصرية، وأسهم بها في إنشاء متحف الشمع.

ثم انتدب عام 1949 لتدريس النماذج الشمعية بكلية الفنون التطبيقية، وفي عام 1950 انتدب بكلية الفنون الجميلة، ثم عين أميناً للترميم بمتحف الفن الحديث، وفي عام 1954 أقام أول معرض من نوعه في مصر للكاريكاتير المجسم بمتحف الفن الحديث، وقد توفي في عام 1955.

إذا كنا قد تناولنا الرعيل الأول للنحت في مصر ممن التحقوا بمدرسة الفنون الجميلة المصرية، فلم ينقطع وصل العقد، فقد أضيفت له حبات لا تقل أهمية عن بداية نظمه تمثل عدة أجيال تلاحقت، حملت لواء تقدمها من جيل «مختار» منهم الجيل الثاني الذي سار على نفس النهج مع تفردهم بشخصية مميزة لكل منهم «إبراهيم جابر، إدوار زكي، أحمد عثمان، سعيد الصدر، منصور فرج، مصطفى متولي، عبد القادر رزق، مصطفى نجيب، محمود موسى، محمد العزازي، عبد البديع عبد الحي، حافظ فهمي، صلاح علوب، جمال السجيني، عبد الحميد حمدي، أحمد عاصم، فتحي محمود، كمال عبيد، صادق محمد، كامل جاويش، أنور عبد المولي، أحمد حافظ رشوان، حسن حشمت، عايدة عبد الكريم، عبد القادر مختار، وغيرهم، حيث تجمعت في أعمالهم مفردات جديدة ورموز عميقة المعنى والدلالات الاجتماعية، وإشارات ثقافية قصد بها إثراء اللغة المشتركة في العملية الإبداعية في الفن بحثا عن خصوصية قومية كانت من أولويات التوجه إلى فن حقيقي جاد في البحث عن حرية الموقف والتعبير عن إرادة الأمة في مواجهة الاستعمار والأحداث التي ألمت بالوطن العربي آنذاك كحرب 1948.

وقد كان لثورة يوليو 1952 أثر كبير في مجريات الصياغة الفنية، كذلك بناء السد العالي وتبلور فكرة دول عدم الانحياز في مؤتمر باندونج، ونظرا لكثرة فناني هذا الجيل سنتناول بالعرض بعضا منهم.

**إبراهيم جابر (1902 - 1971)**

التحق بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة وتخرج في عام 1926، ثم سافر إلى فرنسا في عام 1928 ودرس في مرسم «الفنان لاندوفسكي» الذي كان في ذلك الوقت عميدا لكلية الفنون الجميلة بفرنسا.

انقسمت أعمال «إبراهيم جابر» الفنية إلى ثلاث مراحل، الأولى كان يعيش فيها مع أسرته في باريس، وترك الفنان الأكاديمية وفضل أن يتعلم في أتيليه الفنان «لاندوفسكي».

رشحته فرنسا في عام 1933 ليكون ضمن بعثة إلى روما تحت إشراف أستاذه، وكان هذا الترشيح أول مرة تقوم به فرنسا بإيفاد أجنبي في بعثاتها الفنية إلى روما.

نفذ الفنان مع أستاذه تماثيل كثيرة ما زالت موجودة حتى الآن بميادين باريس منها: «المارشال فوش - المارشال دوجلاس - الأميرال جراس - فرنسا - الأشباح ونشيد الأناشيد - شاتوبريان - نفور السان كلود».

ويلاحظ في تلك المرحلة التأثر الواضح بالمدرسة الفرنسية والإيطالية، ومن تماثيله «الفلاح» الذي نال عليه جائزة صالون باريس عام 1931. وفي سنة 1932 حصل تمثاله «البؤساء» على جائزة صالون باريس، وفي المرحلة الثانية بدأ المثال يتخلص من الأسلوب الفرنسي والإيطالي ويتجه إلى التراث الفرعوني في بناء تكويناته التي استمدها من الأعمدة الفرعونية، ومن تماثيله التي يبدو عليها هذا التأثير: «المغزل - بنين زين - العمدة - امرأة من الخطارة - شيخ البلد» تمثل نمطا واحدا من حيث الحركة التي تناولها في هذه المرحلة، وحينما أراد «إبراهيم جابر» التعبير هنا بتلك الصورة إنما أراد أن يضفي على تماثيله السكون من واقع تأمله الصوفي.

وفي تلك المرحلة بدأ الاتجاه القومي في إنتاجه حيث قدم مجموعة تماثيل نصفية لمصطفى كامل - هدى شعراوي - أحمد شوقي - حافظ إبراهيم - روز اليوسف، وتمتاز هذه الأعمال بأنها تعبير وصفي للطبيعة الداخلية لصاحب التمثال.

أما المرحلة الثالثة فكثرت فيها أعماله ونحت لوحات منها: العدالة - تاريخ الثورة - تاريخ القضاء - الجلاء - الاستعمار - فرحة الشعب - السهم - يا أبي إني أدعوك.

وانتقل بعد ذلك إلى نحت تماثيل الميدان منها: «الصقر للشرطة - والجندي المجهول بالقنطرة - والجندي المجهول بالإسماعيلية - وتمثال عرابي».

**أحمد عثمان (1907 - 1970)**

التحق بمدرسة الفنون والزخارف المصرية في عام 1923 ثم حصل على الدبلوم في عام 1927 وعين مسجلا

للحفريات الأثرية فى فلسطين، ثم سافر إلى إيطاليا مبعوثاً فى عام 1927 حيث التحق بأكاديمية الفنون الجميلة بروما ودرس النحت على يد المثال «لوبى» الذى لاحظ ميوله القومية وتنبه بذلك إلى فن النحت الفرعونى وما له من قوة ورصانة وبذا أصبح أحمد عثمان يعيش فى روما جسداً وفى وادى النيل روحا فقد قال «استيقظت روحى وتفتحت بصيرتى فازددت إيماناً بعظمة وطنى الذى أملى تعاليم حضارته على الشعوب القديمة والمعاصرة».

أنهى دراسته لفن النحت فى أكاديمية الفنون الجميلة بروما بعد ثلاث سنوات بعدها سافر إلى فلورنسا لمدة عام عاد بعده إلى مصر فى منتصف عام 1933.

التقى بزملائه العائدين من بعثاتهم أمثال: إبراهيم جابر - عزت مصطفى - وسعيد الصدر، وكان ثمرة هذا اللقاء إنشاء جمعية «رابطة الفنانين المصريين» والتى قامت بمهام فنية كبيرة لمناهضة الحركة الاستعمارية كما اهتم بتعليم نزلاء ليمان طرة فن النحت على الأحجار مما كان له أثر بالغ فى نفوسهم، وتولى بنفسه تدريبهم حتى عام 1957، ثم سافر إلى الإسكندرية لإنشاء كلية الفنون الجميلة بعد أن شغل منصب رئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالزمالك عام 1937، وكان ذلك تمصيراً لرئاسة القسم بعد أن كان يشغل رئاسته المثال الفرنسى «كلوزيل». وأينما كان موقعه كانت سمات جهوده وإنتاجه نابعة من الطبيعة والتراث القومى، وقد أسندت إليه الدولة تنفيذ العديد من المنحوتات على واجهات بعض المنشآت العامة إلى جانب أعماله التى تأكدت فيها شخصيته، فقد أبدع نموذج بنت البلد وما زال تمثال «النزهة» علامة هامة فى إنتاجه كذلك تمثال «فتاة من الريف» وتمثاله الذى يرمز إلى الصحة والرخاء والعلم بسرس الليان، اختار مكونات تمثاله ثلاث فتيات ريفيات وقدمهن فى تكوين تنطق سماته بالقوة ممثلا لطبقة من طبقات المجتمع بصدق بأسلوب لم يتأثر بأى نزعات عابرة.

ثم قدم مشروعاً خاصاً بإنقاذ معبدى أبو سنبل ونقلهما إلى مكانهما الحالى، وقد تمكن «أحمد عثمان» من تطوير فن النحت المصرى بل ويعتبر فنه مثلاً حياً وأصيلاً للفن القومى فى القارة الأفريقية.

ولم تقتصر جهوده على ما كان يستهويه من تشكيلات عن لمحات من الحياة العامة، وإنما كانت مشاعره القومية محركا لأحاسيسه الوطنية والسياسية فكانت منحوتاته التى عبر فيها عن الحرية والعدالة والانتصارات وما إلى ذلك موفقا فيها توفيقا كبيراً.

وتكاملت كفاءته بقدرته على الرسم والتصميم، إذ كان يتدارس منحوتاته رسما على الورق قبل الشروع فى تنفيذها، كما أثبت مقدرة خاصة لفهم جسم الإنسان فى أوضاعه النحتية المختلفة بتظليلها توضيحا وتأهيلا لمطابقتها لفن النحت وكان واسع الدراية بالخامات والمواد المختلفة وما لكل منها من صلاحية للعمل الفنى.

وربط «أحمد عثمان» بين عظمة ما كان من فن فراعنة مصر، وبين كيانها ونهضتها الفنية فى العصر الحديث، وكان صادقا حين قال «استيقظت روحى وتفتحت بصيرتى فازددت إيماناً بعظمة وطنى».

**محمود موسى (1913)**

ولد بالإسكندرية ومنذ طفولته كلفه والده بالعمل فى زخارف الجبس والرخام للعمائر التى تقام بالإسكندرية، وفى عام 1928 التحق بمدرسة للهواة فى الفنون تتبع جمعية أهلية للفنون الجميلة يرأسها الفنان محمود سعيد وكانت الدراسة مسائية، وكان جميع معلميها من الأجانب باستثناء محمود سعيد ومحمد ناجى، وذات يوم زار المثال محمود مختار تلك المدرسة وقد شجع محمود موسى وأشار إلى معلميه الاهتمام به لما شاهده من موهبته، وكان ذلك تحولا مصيريا فى حياته، وانهمك الفتى ينحت بمثابرة واجتهاد حتى نظمت المدرسة بعد التحاقه بها بثمانية أشهر معرضاً شاملا للأساتذة والتلاميذ أقيم فى سراى الكونت زغيب وافتتحه الأمير عمر طوسون وعرضت أعمال محمود موسى مع أعمال مختار ومحمود سعيد وناجى وعدد من الفنانين الأجانب المقيمين بالإسكندرية.

بعد انتهاء المعرض تلقى برقية من مكتب السيدة هدى شعراوى تخبره بضرورة سفره إلى القاهرة، وقابل السيدة سيزا نبراوى سكرتيرة السيدة هدى شعراوى، وهناك التقى بشخص أمريكى طلب منه عمل ميدالية لهدى شعراوى بالحجم الطبيعى، وقد استبقته هدى شعراوى بالقاهرة ليعمل بمصنع الخزف الذى تملكه لمدة ثلاث سنوات ونصف حاولت خلالها أن ترسله فى بعثة لدراسة الفن فى باريس، لكن المحاولة لم تنجح، كما لم تنجح فى إلحاقه بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة لأن القبول بها مشروطا بالحصول على الشهادة الابتدائية ولم يكن قد حصل عليها. كانت تلك المرحلة بالقاهرة ذات تأثير فى

مسار حياته وتكوينه، فقد تعرف على كثير من الفنانين والاتجاهات الفنية.

عاد إلى الإسكندرية فى عام 1936 وكانت فى ذلك الوقت تمتلئ بحركة فنية نشطة يقودها الفنانون الأجانب، وقد تعرف بالنحات الألمانى «هاينز ميشيل» الذى كان حائزا على مرسم بأتيليه الإسكندرية للفنانين والكتاب الذى أنشأه محمد ناجى ونشأت بينهما صداقة قوية، وعندما قامت الحرب العالمية الثانية تم القبض على الفنان الألمانى من قبل الإنجليز ولحبه لموسى أوصى له بالحصول على إحدى حجرتى مرسمه، وهكذا كان موسى أول فنان مصرى يحصل على مرسم بجماعة الأتيليه، وساعده ذلك على إقامة مرسم جماعى يعطى من خلاله دروسا للهواة فى فن النحت، إلا أنه لم يكتف بالتدريس فى هذا المرسم، بل كان يعمل مع فنانين أجانب فى عمل التماثيل الشخصية وصب القوالب ونحت الرخام والبرونز وخامات أخرى كان أغلبهم من الفنانين اليونانيين وبعد افتتاح كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية كان محمود موسى من أوائل النحاتين الذين قاموا بالتدريس بها وظل متمسكاً بأسلوبه المحافظ على القيم المصرية الأصيلة، فتمثل فى أعماله أجمل ما فى القيم الإنسانية من مشاعر لا يسعى إلى ترجمة معانيها ترجمة تشخيصية، بل يستقطر صميم المعنى وراء الشكل الخارجى الذى يتسم بالبساطة، فهو من الناحية الظاهرية لا يبتعد كثيراً عن ملامح الواقع الخارجية، بل يبدو أحيانا وكأنه يحاكيها، لكن هذه البساطة تخفى اختزالا شديداً للواقع المرئى فى شكل خطوط منسابة ذات منحنيات متدفقة بالرقة، أشبه بروافد نهر يبدأ من المنبع ويتجه إلى المصب.

وعندما تكون المادة التى يشكل منها تماثيله هى الأحجار الصلدة، بمعنى أنها تقبل الحذف ولا تقبل الإضافة، تكون عملية النحت شاقة، لكن موسى يجعل ذلك ممكنا سلسا، لأنه يستشعر وجود مضمون التمثال داخل الكتلة الحجرية قبل أن يبدأ النحت، فالكتلة الحجرية هنا توحى بالمحتوى كما فى تمثال «السمكة» أو تمثال «الصقر» أو «القط والثعبان» فنلاحظ فى أعماله أن كتله لم تتطلب منه غير نحت خطوط قليلة للتعبير عن المعنى وصولا بشكل بسيط يبعد عن التفاصيل، فبديهى أن يكون النحت المصرى القديم زاداً له فى اختياره لكتله الرصينة الثابتة وصولا إلى فن ينبض بالحيوية.

**عبد البديع عبد الحى (1916 - 2004)**

عمل فى بداية حياته طباخا لدى إحدى العائلات وظل فى خدمتها سبعة عشر عاما حتى طلب للجندية ولكن عدم لياقته الطبية حالت دون التحاقه بالجيش، ولحبه للجندية صنع مجموعة من التماثيل لجنود بفرقتهم المختلفة من قرون الجاموس فكانت تلك البداية فى عام 1937.

بعد ذلك فى عام 1943 أعلن عن مسابقة مختار للنحت وكان موضوع المسابقة «ست الحسن» وما إن استقر فكره على نموذجه، لم يجد الخامة، ولاحظ أن عتبة باب المنزل من الرخام، فاقتلعها ومنها صاغ تمثاله وحصل به على الجائزة الأولى فى المسابقة وظل محتفظا بهذا المركز لمدة ثلاث سنوات.

تكتشف هدى شعراوى رئيسة الاتحاد النسائى العربى عبد البديع – وتنجح بعد محاولات فى إقناعه للعمل لديها وفى أوقات فراغه كان يذهب لعمل تماثيل من طين الحديقة، وأرادت هدى شعراوى صقل موهبته، فأرسلته إلى مرسم النحات «كلوزيل» لدراسة فن النحت، لكنه لم يستطع تفهم شخصية عبد البديع، فالتحق بقسم الدراسات الحرة بمدرسة الفنون الجميلة العليا، حيث قضى خمس سنوات فى دراسة النحت على يد المثال «عبد القادر رزق» حصل فى نهايتها على جائزة تؤهله لمواصلة الدراسة فى مرسم الأقصر، ثم عين بعد ذلك صانعا للنماذج بالمرسم ثم بكلية الفنون الجميلة، وقد رفض عبد البديع السفر إلى إيطاليا وفرنسا لدراسة فن النحت قائلا أن الأقصر هى أعظم أكاديمية لدراسة الفن التشكيلى فى العالم، وأن الأقصر هى التى علمت فن النحت للعالم، وظل «عبد البديع» يعمل كصانع لنماذج فى كلية الفنون الجميلة من عام 1952 إلى 1959.

فى مسابقة مختار التى كان موضوعها «العامل المصرى» تقدم المثال «عبد البديع» بتمثال يمثل عاملا يطرق النحاس وكان المعرض فى «الكونتيننتال» وقد فاز فيه بالجائزة الأولى، فـ«عبد البديع» ظاهرة.. فهو فطرى الذات.. يقظ.. يلتقى فى تجاوب سريع مع القيم النحتية فى ذوبان بالبيئة والعاطفة والتقاليد الأصيلة للتراث، موهبة تنسمت عبير أرض مصر الطيبة، وعبر عنها فى سهولة ويسر دون مغالاة فى التعبير، ضربات الأزميل محسوبة، فكانت ثمارها روائع من منحوتاته صلبة الخامة التى تتفق مع العناد النفسى عند الفنان، صراع مع المادة والحياة أيضاً، لينتج فى النهاية منحوتات جديرة

بالوقوف أمامها لما يكتنفها من نبض إنساني حدسي التعبير، ففي تمثاله «المعركة» من حجر البازلت حينما أراد أن يعبر عن المعركة كان ينفذ المنحوتة بوحي من ارتباطه بأرض وطنه، لم يعبر عن ذلك بطريقة مباشرة، لقد تصور المعركة ناشبة بين قط وثعبان، قد تبدو المعركة للوهلة الأولى غير متكافئة، فالثعبان أقوى من القط، لكن ليس بالضرورة أن يكون أذكى منه، لذا فالقط ينتهز الفرصة المناسبة لتحقيق الفوز مفاجئا الثعبان لينقض مباشرة على رأسه وهي أضعف نقطة فيه، لقد راقب عبد البديع هذه المعركة أكثر من مرة - كما هي - ومن هنا كانت أصالة التعبير، وقد استمد موضوعه من خلال إدراكه لطبيعة حجر البازلت ومعرفته بقساوته ومدى ثقله. ولذا كان القط رابضا فوق الثعبان كالجبل.

استلهم «عبد البديع» من التراث الكثير بحسه المرهف في التعبير بخامات الجرانيت والبازلت والرخام والخشب بمهارة ووعي وإدراك لكل مقومات تلك الخامات في بلاغة نحتية، مرة يسهب وتارة يقتصد في رؤاه التعبيرية في المساحات والخطوط وكأنما يقوم بمعزوفة تتواءم فيها الأنغام ذات الأصداء المصرية الخالصة النقية، وقد حصل المثال على وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى عام 1972 ووسام الجدارة عام 1982.

**جمال السجيني (1917 - 1977)**

ولد في حي باب الشعرية والتحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا سنة 1933 وظهر نبوغه مبكراً، ففي عام 1937 فاز بجائزة «مختار للنحت» وفي تلك الفترة كان يتتلمذ على يد الفنان الفرنسي «كلوزيل» وهو من أتباع المثال «رودان».

وفي سنة 1938 أتم دراسته وسافر في بعثة إلى فرنسا، وفي باريس وجد نفسه بين آثار قطبين من مثاليها «بورديل ورودان» أما «رودان» فكانت أعماله تتسم بالتعبير عن العواطف الإنسانية والمواقف الحالمة، بالإضافة إلى اللمسة «التأثيرية» في طريقة الأداء فجذب هذا نفس «السجيني» ووجد فيه صدى لأحزانه، أما «بورديل» فكان يدعو إلى النحت البنائي ويتحدث بلغة قومية ويشير إلى العودة إلى تراث فرنسا في العصر القوطي.

هكذا بدأ «السجيني» مراحله الفنية بالاتجاه الرومانسي.. بينما وصف البعض هذه المرحلة بأنها «واقعية اجتماعية».

وقد وصف السجيني أعماله في هذه المرحلة بقوله:

«كانت حالات البؤس والمآسي هي التي تشغلني، وكنت أعتقد أن مهمة الفنان هي التعبير عن مشاكل الناس التي كنت أراها من زاوية عاطفية، ولهذا كان أسلوبي «رومانسيا» لأني أعتقد أنه أفضل الأساليب الفنية التي تتلاءم مع هذه الموضوعات، كان ذلك في عام 1938 عند بدء حياتي الفنية ولكني انتقلت بعد ذلك إلى مراحل ثورية في الموضوع والأسلوب».

وعشق السجيني خامة النحاس وحولها إلى خامات الفن الرفيع طرق بها في الفن التشكيلي مجالا يعتبر من إضافاته المميزة، واستطاع أن يستخلص من النحاس أقصى طاقاته التعبيرية.

فكما سجل المصري القديم معارك أبطاله وانتصاراتهم على الحجر، فإن «جمال السجيني» سجل على ألواح النحاس أحداث وقته ومعالم الجمال في بلاده، وفي هذا المجال وجد السجيني لغته المميزة واستطاع بخياله وطاقاته المشحونة أن يحقق ذاته في تلك التكوينات الزاخرة بالحركة وأن يجعل للمس النحاس بلاغة في التشكيل جعلته رائدا في هذا الفن.

وكانت ثورة عام 1952 تعيش في وجدان الشباب، وكانت تماثيله ولوحاته بإشاراتها الجريئة وإيماءاتها اللماحة من معالم هذه الثورة، في هذه الفترة كان السجيني مشغولا بقضية الحرية والقضية الاجتماعية باحثا في تراث بيئته عن العناصر التشكيلية المكملة لمضمون فنه، لذا كان الموضوع القومي والحدث التاريخي وانفعاله ببعض القضايا يدفعه إلى الإغراق في المبالغة التشكيلية ليكسب قطعة النحت شحنة انفعالاته الثائرة وليؤكد في نفس المشاهد الإحساس الدرامي بالحدث.

وتأتي في هذه الحقبة محاولة أخرى، هي محاولة ربط الإنسان بالبناء في وحدة تركيبية تنحو إلى التجريد، إنها محاولة استمدت عناصرها من حب السجيني للعمارة الشعبية الرفيعة.

لقد صمت «جمال السجيني» فترة بعد أن أعد النصب التذكارية وحلم في مشرعاته بالتماثيل القومية، ولصمت الفنان أسراره، لكنه عاد بعد صمته بمجموعة من أعماله طرح فيها قضية جديدة بالتأمل والنقاش، هي قضية الخط القومي.

وتوفي المثال في 22 نوفمبر 1977 أثناء وجوده بإسبانيا حيث أقام معرضه الشامل الحادي عشر في مركز

دراسات البحر الأبيض المتوسط وكان يعرض ثمانين قطعة من أعماله فى مدينة برشلونة. وكان آخر أعمال الفنان تمثال «العبور» الذى أقيم فى مدخل مدينة بنى سويف ثم وضع تصميم تمثال «نصر أكتوبر» ونفذ نموذجه المصغر ليقام فى مدخل قناة السويس فى مكان تمثال «ديليسبس» وذلك ضمن المجموعة التى شاركت معه فى تصميمها الفنان «منصور فرج»، و«صلاح عبد الكريم»، والتمثال صور فيه مصر الشامخة على شكل فلاحة مرفوعة الرأس تفرد يدها اليمنى مرحبة فى ود، كما يرتفع فى يدها اليسرى غصن الزيتون ويقف أمامها ابنها الإنسان المصرى المحارب، درع السلام مدافعا عن مصر.

**أنور عبد المولى (1920 - 1966)**

قد لا يكون اسم «أنور عبد المولى» من الأسماء الذائعة، ولكن الذين يعرفونه يقدرون تجربته، فقد كان ممن ولوا وجههم وفكرهم لدراسة الفن المصرى القديم وأدوات تعبيره الأصيلة، اتجه إلى منابع الماضى الحية المتجددة، واندمج بعد تخرجه فى قسم النحت بكلية الفنون التطبيقية فى زمرة مجموعة جعلت وجهتها الطبيعة والتقاليد، مارس تدريس الرسم فترة بالقاهرة، ثم ذهب إلى الكويت، وعاد فى الخمسينيات ليستقر فى إدارة البحوث الفنية بوزارة الثقافة ينمى فنه فى ركن بعيد من بيت السنارى اتخذه مقراً له معتنياً بالفن المصرى القديم ومحاولا إدراك ما به من أسرار واستيحاء الأنماط المصرية فى الشكل والحركة.

فأعماله بها صدى نحاتى سقارة للأحجار الجيرية التى استهوته فصاغ منها أعمالاً تحمل معانى التفاؤل وبشارة الحياة وفيض الأمومة ونداء السلام.

وبرغم الموجات الفنية وصحبتها فإن أنور عبد المولى ظل فى أعماله بمنأى عن الطرافة أو الإثارة، كان التواضع سمة حياته وفنه يسعى إلى نمائه ويدرك ما فى النحت المصرى إشارات تستعصى أسرارها على غير العارفين، ويحاول فى ولائه لهذا الفن أن يوغل فى أسراره ويستعير من هذا الماضى العريق لحاضره.

لقد لمس «أنور عبد المولى» الواقع النفسى للفن المصرى فتمثلت فى أعماله سمات المحبة والبعد عن العنف والرحابة والإقبال على الحياة، يقابل ذلك فى أسلوبه التشكيلى إدراك للقانون المصرى.

يقول عنه الفنان «حامد سعيد»: «فى الحياة التى عاشها الزميل (أنور) مثال نابض حى فيه الصلة بين الماضى العظيم والتنعم به، وعطاء ذلك الماضى بفضل ذلك التنعم به نحو تدعيم بناء مستقبل مختلف عن ذلك الماضى، ولكنه متصل به ومتسق فى التصميم.

كانت البداية فى عام 1945 وكان نحته الأول معماريا راسخاً رائع البنيان، كان الحجر الصلد يتطور صاعداً رويداً رويداً حتى يستحيل إلى رؤية بينة.

كان يتنقل بين بواقى ذلك التراث المجيد الذى خرجت به الكتلة البشرية الأم فى وادى النيل من غياهب ما قبل التاريخ إلى حضارة وطيدة عامرة بالقيمة.

رؤية تجمع بين يقظة الفكر الفطرية، وجسارة القلب الأسدى وحب العمل الخلاق كطريق أمثل إلى الحرية والخلاص، كان يتنقل بين البواقى والخوالد من هذا التراث، تراث الإنسانية وتراثنا بالذات: منفتح الحس صاحى القلب، كله رغبة ورهبة للعمل الخلاق. كانت الأم والطفل موضوعه المحبب. وكان الكيان المعمارى هذه المرة قوامه الصمود على النسق السومرى (فقد كان يتطلع إلى فن ما بين النهرين).. كان من وراء هذا السعى إيمان بأن هذه المنطقة، منطقة الشرق القديم هى المنطقة الأم لا لحضارة البحر الأبيض فحسب، بل لفن النحت بالذات هذا الجزء الأول الضارب فى أعماق الوجود بجلال أخاذ».

ونقف وقفة تأمل أمام بعض أعمال المثال «أنور عبد المولى» فنراه يطوف بنا فى رحلة عبر التاريخ المصرى القديم منقبا فى أعماقه مترجماً بأزميله أعمالاً نحتية أصيلة تحمل سمات المعاصرة والتراث معا فى آن واحد. فى عذوبة سهلة دون تكلف، فتحمل منحوتاته سمات الشموخ والعظمة، فتمثاله «الأمومة» المنحوت من الحجر الجيرى نطالع فيه الكثير من الاتجاهات النحتية المصرية القديمة، كالقوة والوقار والاستقرار والتعبير الهادئ، كما تتسم أعماله بقوة وحرارة الدفعة الأولى فى الإبداع الفنى، أما فى تمثاله «راحة» نرى التأثير من حيث الشكل والتكوين بين هذا العمل وتمثال (الكاهن بديا مينوتب) من العهد الصاوى بمتحف برلين برغم اختلاف النوع نرى السيدة جالسة فى راحة وهدوء وسكينة تنظر إلى الدنيا فى أمل وابتسامة تنطبع على وجهها الهادئ الذى ينم على الاستقرار، وفى تمثاله «الأمومة» نطالع سيدة تحمل طفلها على كتفها الأيسر فى متعة وبهجة بوليدها البرىء المستكين وقد أجاد المثال التعبير بقسمات مصرية أصيلة، فنرى العينين واسعتين والفم والأنف المصرى وكأننا نقف أمام

جمال الأميرة (نفرت) زوجة (رع حتب) من أوائل عهد الأسرة الرابعة.

**كامل جاويش (1919 - 1994)**

ولد في مدينة بورسعيد، وفي مدرسة بورسعيد الثانوية كان رئيساً لفريق الرسم والأشغال تحت إشراف مدرس الرسم بالمدرسة الفنان «رمسيس يونان»، وكان جاويش يملك من الطموح ما دفعه إلى مخالطة الجالية الفرنسية وتعلم لغتها، والتعرف على أوجه الثقافة والآداب والفنون المختلفة، وما إن أنهى دراسته الثانوية حتى كانت أسرته تعده ليصبح ضابطاً في الجيش، بينما كان أمله أن يلتحق بكلية الفنون الجميلة، وكان رسوبه في الكشف الطبي المؤهل للحربية منقذاً له لتحقيق رغبته، فسارع بالالتحاق بكلية الفنون الجميلة متحديا إرادة والده الذي حرمه من المصروف فقرر مواجهة المسئولية وحده، ومنذ ذلك الوقت كرس كل طاقته لتحقيق ذلك الهدف، فتقدم بأعماله إلى مسابقة مختار للنحت والتي كانت تنظمها سنوياً السيدة هدى شعراوي ليحصل وهو في السنة الثانية على الجائزة الثالثة. وفي عام 1945 تخرج من الكلية وأصبح اسما معروفاً في الحركة الفنية، بل شد إليه انتباه السفير الفرنسي بالقاهرة الذي رشحه لبعثة لدراسة الفن في باريس، وكان ذلك في أعقاب الحرب العالمية وآثار تلك الحرب تلقي بظلالها على الغرب، وكانت تلك أول صدمة لأحلام «جاويش» تجاه حضارة الغرب، وهكذا راح يعبر عن مأساة الحرب في تماثيله التي أنجزها خلال فترة دراسته لمدة خمس سنوات في «البوزار باريس» وشد انتباه أساتذته بنزعته التعبيرية الناقدة للحضارة الغربية خاصة تمثاله «النصر الجنائزي» الذي يعبر عن زيف الانتصار فوق الجماجم البشرية، وكذلك تمثاله «الحرب والسلام» متأثرا فيهما باتجاهات «رودان» وبالنزعة التعبيرية الحديثة.

عاد إلى مصر ممتلئاً بالطموح للمشاركة في صنع ملامح مصرية أصيلة للنحت المعاصر، فيتجه إلى مرسم الفنانين بالبر الغربي بالأقصر ليقضي به ثلاث سنوات ابتداء من 1950 معايشاً التراث الحضاري منعكسا في فنه وقضاياه الاجتماعية والإنسانية التي تناولها وشيئا فشيئاً يتخصص في فن «البورتريه» حيث يبدع عشرات التماثيل النصفية للشخصيات العامة والمتميزة في الفن والسياسة والقضايا الوطنية.

تملك الفنان الحنين للعودة إلى مسقط رأسه بورسعيد، وقد وجد من بعض أصدقائه تشجيعا للفكرة، وقد فكر أن يبدأ إقامته ببورسعيد بإقامة معرض شامل افتتح في يوليو 1993 في المبنى القديم للقنصلية الإيطالية، ولكن لم يلبث الفنان أن وجد نفسه - مرة أخرى - وحيدا بإحدى حجرات قرية سياحية على شاطئ البحر وقد طلب منه القائمون على القرية أن ينقل معرضه من القنصلية الإيطالية إلى القرية لتستغل تماثيله في تجميلها بشكل دائم كمتحف مفتوح، ورحب «جاويش» بالفكرة لتواصل أعماله مع الناس وأن تخلد في عرض متحفي، كما عرض عليه القائمون على القرية إقامة تمثال بارتفاع عدة أمتار، فوافق الفنان وبدون أي مقابل أو اتفاق حتى يضمن حقوقه وفي عام 1994 أصيب بأزمة ربو حادة وهبوط بالقلب ولبث في فراشه شهرا يعاني المرض دون معين حتى وافته المنية في الثاني والعشرين من أغسطس من نفس العام.

بعد استعراض بعض الفنانين للجيل الثاني تتألق مواهب جديدة تنهل من النبعين العالمي والقومي باحثة عن لغة جديدة في الفن، لا تجهد طاقته كثيراً بعبء الموضوع وإن احتفظت بمضمون إنساني، كان منهم من يحاول السير في فلك العالمية من خلال أساليب تجريدية حديثة، وظل الطابع القومي هدف الرؤية ومحاولات مستمرة لتأكيد الذات منهم: «صبحي عياد، حسن العجاتي، عبد القادر مختار، محمد هجرس، صادق محمد، محمد مصطفى، حسن صادق، حليم يعقوب، صلاح عبد الكريم، كمال خليفة، روحية توفيق، محيي الدين طاهر، صبحي جرجس، آدم حنين، سيد أبو السعود، حسن عثمان، نوال حافظ، ابتسام زكريا، عمر النجدي، صالح رضا، ليلى سليمان، أحمد عبد الوهاب، الغول أحمد، طلعت سالم، صبحي الشاروني، جابر حجازي، عبد الهادي الوشاحي، فاروق إبراهيم، عوني هيكل، مأمون الشيخ، عبد المنعم الحيوان، عصمت داوستاشي، حليم يعقوب، يوسف عبد الله، حسن خليفة، محمد رزق، حمدي جبر، صبري ناشد، عبد الفتاح العزازي، أحمد السطوحي، طارق زبادي، زكريا الخناني، سمير ناشد، عبد الرازق السيد، لطفي السيد، عبد الفتاح الدواخلي، محمد عبد المنعم صالح، عبد المجيد الفقي، محمد أبو القاسم، محمد سيد توفيق، محمد عبد الحميد، محمد درويش زين الدين» وغيرهم.. وفيما يلي نستعرض نماذج من فناني هذا الجيل.

**حسن العجاتى (1923 - 1979)**

أستاذ النحت بكلية الفنون التطبيقية، ويعد من أوائل النحاتين الذين كان لهم دور هام فى الحركة التشكيلية المعاصرة من خلال أعماله النحتية سواء كانت خشبية أو برونزية.

وهو ذلك الفنان الذى عبر أصدق تعبير من خلال شخوصه سواء بالأسلوب التعبيرى أو التجريدى فى إنتاج فنى متطور يعتبر مضموناً جوهرياً للحركة الفنية المعاصرة فى مصر دعامة لأحد أركانها، فهو صاحب أسلوب واتجاه مدرسى فى مجال فن النحت حيث تتلمذ على يديه العديد من الفنانين المعاصرين، وقد أبرز مفهوما جديدا للعلاقة بين الكتلة والفراغ مستخدما العديد من الخامات التى طوعها كفنان مبدع له أسلوبه المتميز القادر على استخدام التقنية الصحيحة لكل خامة.

من أعماله «الأمومة» من البرونز ويتمثل من ثلاث كتل رأسية على هيئة آدمية تمثل موضوع الأمومة حيث نجد الفنان فى هذا العمل اعتمد على بساطة التكوين وعلى الرمز لتوصيل المعنى التعبيرى للمتلقى، فيقدم امرأة تحمل طفلا على كتفها الأيمن وعلى جانبيها طفلان يقف كل منهما فى جانب بشكل بسيط الأداء اعتمد فيه على الأسطح غير المنتظمة الشكل، ولقد اهتم فى هذا العمل بتوزيع نقاط مختلفة تمثل نهايات للعمل منتشرة فى الفراغ لإحداث نوع من اتزان الشكل. ولقد استفاد الفنان من الخامة هنا فى ابتكار فراغات داخلية تتخلل العمل، وهى تساعد على قوة تماسك الكتل الثلاث وتؤكدها فى الفراغ الخارجى.

واعتمد الفنان فى هذا العمل على الجانب التعبيرى حيث عبر عن موضوع الأمومة دون الاهتمام بالتفاصيل فى بساطة مختزلة تشير إلى الشكل الإنسانى فى ملمس قوى يأسر الظلال فتشاغل الضوء باهتزازات يؤكدها البارز والغائر من ملامس وبذلك يثرى السطح ويكسبه غنى تشكيليا يوائم دفء العاطفة التى يعبر عنها.

وفى تمثاله «السجين السياسى» رمز الفنان إلى السجن بجزء من القضبان وبينهما السجين فى حالة مقاومة وقد اتبع الفنان أسلوبا بسيطا يعتمد على الشكل العام للفكرة دون الخوض أو الإسهاب فى التفاصيل أو الدلالات التعبيرية القوية التى ترتسم على ملامح الإنسان واكتفى بالإشارة والرمز فى اقتصاد بلاغى للحلول التشكيلية مستخدما الخطوط الأفقية والرأسية التى تحصر بينها فراغات تزاوجت مع الفراغ الخارجى تأكيداً للعمل فى الفراغ مستعيضاً بالدلالة الرمزية تعبيرا عن ملامح الشجن والأسى والحزن ومحاولة الخلاص ومقاومة القضبان فى حركة الجسم الفارد للذراعين فى تلك المحاولة التى تجد صدودا من القضبان القوية التى لا يبدو عليها أى لين أو استجابة لتلك الحركة التحررية من قبض القضبان الآسرة.

وفى تمثاله «تكوين» من البرونز والذى يمثل رجلاً وامرأة بأسلوب تجريدى لا يخلو من دلالة الإنسانية ودفئها، فى معالجة بسيطة مختزلة كما هو معهود بأسلوبه الإبداعى الذى عرف به موضحا الجزء العلوى من جسم الإنسان وهو الصدر والأكتاف والرأس ولكن المشاهد يستطيع حسيا وبصريا أن يلم بمفردات التشكيل الإنسانى ومضمون التعبير فى وضع الترقب والاستعداد.. كلها صيغ رمزية مستترة وراء العمل تاركا للمشاهد التأويل والحوار والاستجابة التعبيرية دون الخوض فى ثرثرة التفاصيل التى لا داعى لها محققا الثبات والاستقرار للمنحوتة من خلال ارتكازها على عدة نقاط محدثة فراغا حواريا بين القاعدة والتمثال يضفى مزيدا من الثبات والرسوخ.

**محمد هجرس (1924 - 2004)**

درس النحت فى روما من 1950 إلى 1952 وقد تركزت دراسته فى فن الميدالية، وتأثر بمدرسة الفن البولندى التى عايشها تسعة أشهر عام 1955 خاصة مع النحات «دينو كوفسكى» أما النحت الفراغى، فقد تأثر فيه بعدة أساتذة بولنديين وإيطاليين.. ولعل تواجده بأوروبا التى انشغل خلالها بالمعايشة والعمل والاحتكاك أكثر من انشغاله بالتأسيس المنهجى والحصول على الشهادات الأكاديمية.

وقد استطاع أن يحقق مكانة مرموقة فى حركة الفن المصرى الحديث منذ أواخر الخمسينيات حتى عين أستاذاً بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية منذ إنشائها عام 1957، وحصل على منحة تفرغ للفن من وزارة الثقافة أوائل الستينيات وأسس مرسما جماعيا بحلوان للنحت والخزف، قام على رؤية ثورية ضد الجمود وفن الصالونات، وعلى الارتباط بالشعب وإبداعاته الفقيرة المتميزة، عبر فواخير الفسطاط ومحاجر مصر القديمة، مستكشفا من خلالها المواهب الأصيلة لأبناء المنطقة، ومستقطبا فى الوقت ذاته العديد من الفنانين والمثقفين الشباب لتعميق هذا الاتجاه.

كان الفنان أكثر ميلا إلى الرمزية من منطق إنسانى بأسلوب أقرب إلى التكعيبية من خلال أعمال لا تعرف السكون، فهى فى حالة حركة وتوتر، كما اهتم بالفراغ فى بناء الشكل لما يحدثه من تفاعل وحوار بين الكتلة ومحيطها الهوائى والضوئى.

وقد أتاح له مناخ الستينيات المتطلع إلى التحرر الوطنى والوحدة العربية لانطلاق طاقاته التعبيرية والثورية معبراً فيها عن قيمة العمل والبناء والتقدم والوحدة والسلام مثل تماثيله (الطفل والحمامة - المراكبية - عمال السد العالى) ولما أدرك عمق الفجوة بين الواقع والشعارات، اكتست أعماله بطابع التوتر والتمزق والغموض، وتعمقت هذه الحالة بعد هزيمة 1967، حيث أصبح أقرب إلى التجريد وأشد ميلا إلى الانطواء والبحث الشكلى. تعكس ذلك كتله الدائرية المجوفة الأشبه بالقواقع والمثقوبة بثقوب واسعة، أو كتله الخشبية الضخمة لأجسام مبتورة الرءوس والأذرع والسيقان تمتلئ بالتجاويف والأخاديد الناضجة بالمخاوف والرهبة. لكنه سرعان ما تجاوز هذه الحالة باستعادته الثقة فى الحياة والإنسان فيستنهض فيه قوة الصمود والمقاومة.

أما اللحن قبل الأخير فى مسيرته النحتية، فيتمثل فى مجموعته التى أنجزها فترة اغترابه الطويلة فى فلسطين وسوريا وأصبح فى تلك المرحلة أكثر اهتماما بصقل أعماله والعلاقات التجريدية المبسطة الأشكال العفوية الإسقاط.. أهى نزعة إلى التأمل؟.. أم هو رد فعل عكسى لما شاهده من أهوال الحرب والمذابح الوحشية فى لبنان أو مخيمات اللاجئين.

**محمد مصطفى (1924 - 1990)**

التحق بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة ضمن المجموعة التى اختارها المثال عبد القادر رزق للدراسة بالقسم الحر، وكان آنذاك يعد قلعة للموهوبين، وبعد أن أتم دراسته بتفوق رشحته الكلية للدراسة بأكاديمية روما على نفقته الخاصة عام 1946، قضى بها عاما دراسيا حصل بعده على الدبلوم، وفى عام 1950 حصل على جائزة مختار للنحت، وبعد توليه عدة وظائف بوزارة الثقافة أعير عام 1972 إلى دمشق لتدريس فن النحت بكلية الفنون الجميلة بها، حيث أمضى أربع سنوات وأشرف على تخريج دفعة من هذا القسم، وخلال إقامته بسوريا صمم نافورة بإحدى الحدائق العامة بدمشق استوحى تكوينها من أشكال الحيوان.

وبعد عودته إلى مصر عام 1975 عين مديرا للمتاحف، ثم مديرا عاما لقطاعى الفنون الجميلة والمتاحف حتى أحيل إلى المعاش عام 1984، وفى ذلك العام انتدب لتدريس النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة المنيا وكان له دور بارز فى إرساء تعاليم فن النحت لدى طلابه وظل منتدبا حتى مرضه حيث توفى فى 6 أبريل عام 1990.

وأبرز ما يشد الانتباه فى أعمال «محمد مصطفى» واقعيته الشديدة شكلا وموضوعا بمعنى تعامله الدائم مع الهامشى فى حياتنا اليومية، فتماثيله عالم خاص قائم بذاته، مليئة بالحيوية والعاطفة والشاعرية متوافقة مع ذات الفنان المفعمة بالمحبة للحياة والبشر والمستضعفين من الكادحين والفقراء دون مبالغات رومانسية يستدر بها الشفقة، كان تعبيره تخفيفا من المعاناة وتهوين البلوى، ومن هذا الواقع تبزغ دون افتعال قوة الإرادة وروح الصمود والمقاومة لدى أشخاصه من الباعة الجائلين بالخبز والفول المدمس، وحاملات الصفائح للماء والدقيق، وماسحى الأحذية، والكناسين فى الشوارع، وراكبى الحمير نحو الحقل، وبنات البلد بملاءاتهن الملفوفة، والصيادين وعمال المصانع، كل هؤلاء شكلوا أبطال عالمه فى أسلوب معالجة يحترم النسب الواقعية طالما لا توجد ضرورة فنية لتحريفها، كما نجد فيها مسحة من روح الفطرة الشعبية. لم يقتصر الفنان على الموضوعات الواقعية الاجتماعية، بل نجده يعبر عن القضايا الإنسانية والوطنية مضيفا إليها بعدا رمزيا مثل تمثاله «الحرب» كذلك عمله الذى أنجزه ببانوراما حرب أكتوبر عن معركة العبور وبه مجموعة من المقاتلين يستقلون قاربا مطاطيا فى تلك اللحظة المشهودة المليئة بشحنة الدراما التى تضع المثال فى مرتبة كبار النحاتين التعبيريين بالرغم من واقعيته.

**صلاح عبد الكريم (1925 - 1988)**

التحق بكلية الفنون الجميلة فى عام 1943 وتخرج فيها عام 1948 وعمل بها، وقد تنوع الإنتاج الفنى لدى صلاح عبد الكريم، وهذا التنوع حقق له مكانة فنية عالمية، ويتميز أسلوبه بالفهم العميق لخصائص كل فرع من فروع التشكيل التى يمارسها، فهو يستوعب كل ما ينتجه الفن العالمى وينسج على منواله مضيفاً طابعه الخاص على تماثيله المنفذة من نفايات الحديد والمعادن حتى بلغ فى هذا المجال مرتبة عالية.. فشاعريته تتحقق من خلال التنويع فى المسطحات والخطوط فى عمل تشكيلات زخرفية تتوفر فيها

القيم الجمالية.. وهو بهذا قد أضاف إلى فن النحت إضافة جديدة فى استخدام الخامة لأول مرة مع مراعاة القيم التشكيلية.

وقد قام الناقد الفرنسى «رينيه ويج» بالاستشهاد بتمثاله «صرخة الحيوان» المكون من الحديد والقطع الميكانيكية الذى أنجزه فى عام 1960 ونشر صورته مع صور أعمال (بيكاسو - روبرت مولز - روزساك - لين شادويك) فى الجزء الثالث من موسوعة (لاروس) التى أصدرت عام 1963. وكتب عن هذه الأعمال تحت عنوان «الكتلة والطاقة والحيوان» باعتبارها نماذج وأمثلة للفن الرمزى الحديث، وكانت تلك أول مرة فى تاريخ موسوعة (لاروس) العالمية تستشهد فيها بعمل فنان مصرى فى معرض الحديث عن المذاهب الفنية المعاصرة.

وخلال القرن العشرين حدثت تحولات وثورات فنية تعاقبت على الفنون التشكيلية بما فيها فن النحت شملت أساليب الأداء والمضمون الفنى والخامات المستعملة فى التشكيل.

فبعد أن كان الحجر والبرونز والخشب هى خامات هذا الفن التى انطبع من خلالها بالنبل والهيبة.. نجد أن المثال المعاصر يستخدم خامات غريبة تتفاوت فى نوعيتها وإمكانياتها التشكيلية ومنطق تعبيرها، تبدأ من الورق المقوى وتصل إلى الصلب.

وقد خاض الفنان «صلاح عبد الكريم» هذا الميدان منذ عام 1958 وهو أبرز من طرق هذا الميدان فى مصر، بأنه أضاف إلى الخردة مرونة وتعبيرية لم يسبقه إليها أحد وتراوحت طريقة التناول بين التعبير البنائى الصارم والطرق الزخرفية العذبة. كما تراوحت الخامات من صفائح المعدن والقضبان الخام وبين مخلفات الأدوات والآلات.. وكلها ترمى إلى التعبير عن روح العصر الآلى وتحمل بصمات المدنية الحديثة.. وقد حقق الفنان النجاح فى تشكيل التماثيل المعدنية وقد مر برحلة مع الخامات المختلفة وبأساليب تتجلى فيها براعته ومقدرته الفنية مع استيعابه للأساليب الحديثة وتمكنه من الأسرار الحرفية والتكنيكية.. وقد بلغ الفنان ذروته فى التماثيل المعدنية المشكلة بأسلوب يجمع بين التجريدية والتشخيصية. وهو غالبا ما يستخدم فى معالجة موضوعاته بقايا الخردة التى ينتقيها من بين أكوام خردة وكالة البلح حيث تباع مخلفات ومهملات المعادن ويضعها أمامه يستلهم منها عناصر موضوعاته وهو يعيد تجميع هذه الأشكال وفق تصميمات تتميز بالجدية والابتكار فى توافق وتجميع ذكى وتآلف فى إيقاع شكلى ووظيفى تكتشفه حواس الفنان.

هذه الأعمال تجذب المشاهد فيقف أمامها لمتابعتها وتذوق قوانينها الجمالية التى تعتمد على التوازن والإيقاع والتوافق وكذلك قدرة الفنان على مدى نجاحه فى إخضاع تلك الخامة الصلبة والخردة لمقتضيات التعبير الجمالى كما فى تماثيله (السمكة - سيمفونية الوحدة - الثور الخشبى - البومة - الضفدعة - الكابوريا - الديك - الجرادة - الناموسة - العروسة - التمساح - فرس النبى - المسيح) تلك الأعمال عالية المستوى ومعبرة عن عصرنا الحاضر تعبيرا رمزيا ناجحا.. لقد كانت تماثيل الفنان المعدنية هى سبب شهرته، فهى أقرب إلى التعبير عن روح العصر وطبيعته، عصر الآلة والصناعة.. هكذا جمع صلاح عبد الكريم فى أسلوبه بين التجريدية والتشخيصية فى تعبير صادق.

**كمال خليفة (1926 - 1968)**

سجل «كمال خليفة» بأزميله صفحة رائعة من صفحات فن النحت فى مصر، نحت أكثر من عشرين عاماً.. نحس حين نشاهد أعماله أن هناك شاعراً وراء التمثال، وهذا لا يدهشنا من فنان يحمل فى أعماقه قلب شاعر، وإذا كان «كمال خليفة» يصور فى أعماله خلفية ثقافية واسعة استوعبت أكثر من فن من الفنون التشكيلية، فإنه كان يسجل فى أعماله أيضاً أحداث وآمال الشعب المصرى وما يجيش فى وجدانه، ويغوص فى جذوره الممتدة بعيدا فى أغوار الأرض الطيبة.. وكان الناس البسطاء وأسلوب حياتهم وعوالمهم الرحبة الإلهام المعبر له فى فنه. عندما ننظر إلى أعماله «السمكة أو الحمامة أو الديك» مثلاً.. فإننا نتساءل ترى من أين نبعت هذه القوة والصلابة؟ الجواب.. هو مدى تمثل الفنان بفولكلور وطنه وتاريخه.. لقد كان قوياً وشجاعاً فى أحكامه. وإذا كان الفنان ينظر إلى حاضر وطنه بألم وإشفاق فى الوقت نفسه.. فإنه ينظر إلى المستقبل بثقة.. إن «الديك» يرفع رأسه إلى السماء ويصيح.. تلك الصرخة التى يطلقها.. هل «الديك» يرى فجراً جديداً؟.. لقد رأى كمال خليفة ببصيرته الصادقة عاله الآخر.. عالماً غير عالمنا الذى نعيش فيه.. عالما سعيدا ومشرقاً متفائلا بالأمل.

ولم يقتصر كمال خليفة على مجرد التأمل المجرد فى

روح هذا الشعب، وإنما استفاد من الفولكلور الحى الذى عبر عنه الفنان الشعبى ووحداته التى استخدمها فى الوشم والرسوم الحائطية البسيطة مثل (العرائس - السمك - الأزهار - الطيور) هذه الوحدات سمة من سمات الفن الشعبى المصرى وكذلك علامة فى أعمال كمال خليفة.

وأعماله النحتية المستمدة من الشعبيات المصرية فقد أوجدت علاقات جديدة أو نمى علاقات قديمة استحدثها فى أصولها وروحها من أعمال الفن الشعبى بعد أن نماها وجعلها تعبر عن روح الفنان المعاصر الخاصة والجديدة فى الوقت نفسه..

لقد حدد كمال خليفة أبعاد ثورة جديدة فى الشكل والمضمون معاً.. عبر عنها بأسلوب جديد.. وأسهم بهذا فى اتزان الحركة التشكيلية فى مصر.

**صبحى جرجس (1929)**

تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة فى عام 1958 ثم أوفد فى بعثة إلى إيطاليا لدراسة فن النحت، وبعد تخرجه فى أكاديمية الفنون الجميلة بفلورنسا عام 1964 عاد إلى مصر كأستاذ بقسم النحت، ويعتمد أسلوب المثال على التآلف بين التشخيصية والتجريدية، وأعماله فى مجملها ليست ذات طابع تقليدى، بل تتسم بصفة ابتكارية متحررة، مما جعلت الناقد والمتلقى فى بداية رؤيتهما لأعمال الفنان يقف أمامها بشىء من الغرابة، ربما استغراب الأسلوب والأداء والخامة، وقد ظلت أعماله فترة فى حالة من عدم التقبل شأنه فى ذلك شأن أى شىء جديد مستغرب دائماً.

لكن المثال يدافع عن تلك النظرة فيقول: «لا يوجد فنان فى العالم لا يتأثر بالموجودات ولا بالحضارات، وقد تأثرت بالفن المصرى القديم لأنى أعيش كجزء لا يتجزأ من واقع الحياة المصرية وما فيها من أحداث.

أما لغتى التى أتحدث بها فهى لغة عالمية مقروءة تدل على فنان مصرى واسم مصرى، فجملة موسيقية تسمع هنا أو هناك لها تأثير على شعوب العالم واستجابة، ولكن تعرف تلك المقطوعة من أين موطنها والفنان الذى وضع لحنها.

أما ما يدور فى ذهن الآخرين تجاه أعمالى، فقد جاء نتيجة الخلط بين الواقعية الحرفية وإعجابهم بها، والتضاد بين ما يشاهدونه فى أعمالى من تجديد ورؤية مستحدثة تواكب التيارات الفنية العالمية فى سياق وفكر مصرى».

استطاع المثال «صبحى جرجس» أن يفرض على المادة وجدانه وفكره فى إطار خامة البرونز والألمنيوم والأنتيمون والحديد وأن يقف على أسرار تقنياتها فى مهارة تشكيلية واعية. ولما كان العمل الفنى ليس خطاً مباشراً يبدأ من نقطة وينتهى عند أخرى، إنما هو حلقة أو سلسلة من حلقات تؤهل كل منها للأخرى، فقد يكون من العسير أن نضع على طريق صبحى جرجس خطوطاً محددة وحاسمة بين فترة إنتاجية وفترة أخرى، إنه متداخل الموجات فى سلسلة واحدة يربطها نسق وسياق متطور متآلف فى نفس الوقت. لكن لا يمكن تجاهل ملامح التجديد، فأشكاله تؤكد كيانها فى الفضاء مراعياً فى ذلك الثقل النوعى لمواده المعدنية وألوانها المختلفة لكى تسود بذلك على الفراغ ممتدة داخله بتأكيد، وبذا تكون هناك صلة داخلية واضحة تربط بينها عن طريق العلاقات التى تكون فى النهاية شكلا لابد وأن يكون موجوداً ذا حيز فى الفضاء بالنسق الذى يراه المثال، ومنحوتاته وما تحفل به من تركيبات وتشكيلات ذات علاقة محسوسة فى سياق إنسانى تعطى كما يقول نوعاً من التحذير المبكر لما يحدث للإنسان، لما تحويه تلك المنحوتات من مضمون فكرى.

والمثال فى مرحلته الممتدة، حيث يعتبر نفسه فنانا ذا مرحلة واحدة الإنتاج (أحادية) يلاحظ فى جزء من تلك الأعمال أنه يعطى أحيانا إحساسا ضئيلاً بالكتلة التى تظهر بشفافية أو بدون تأكيد فى حيز الفراغ كما لو كانت رسما فيه. ولكن فى مراحله الأخيرة بدأ يركز على الأحجام والكتل فباتت أكثر إشغالاً وثقلاً فى الفراغ ويدل ذلك على قدرة المثال فى استخدامه للمعادن وتطويعها حسبما يقوده فكره وانطباعه، وهناك فترة فى أعمال المثال تختلف عما يراه المشاهد والناقد فى أعماله الآن من حيث الخامة والشكل وطريقة الأداء. فقد استعمل المثال فى تلك الفترة خامة الجبس الأبيض دون تلوين فى أشكال ممتلئة ذات تحليلات هندسية تلك هى المرحلة الأولى فى حياة الفنان.

**آدم حنين (1929)**

تخرج من قسم النحت بكلية الفنون الجميلة عام 1953 وحاز جائزة الأقصر، وهى منحة دراسية لمدة عامين فى مرسم الأقصر بالضفة الغربية من المدينة بجوار المعابد العملاقة والمقابر الرائعة فى وادى الملوك والملكات، وفى مدينة هابو والرمسيوم والدير البحرى ودير المدينة ومقابر الأشراف وقريتى القرنة القديمة والقرنة الجديدة.

فى مرسم الأقصر عاش التراث بقيمه الرفيعة. ثم عاد من الأقصر ليلتحق بالمتحف الزراعى بالقاهرة كنحات متفرغ إلى أن حصل على منحة التفرغ من وزارة الثقافة المصرية، والتقى بنخبة من الفنانين المتفرغين تحت رعاية «حامد سعيد» الذى كان له دور فى إرساء البعد التراثى فى فن آدم حنين الذى انتقل منذ عام 1971 إلى فرنسا حيث يتسع احتكاكه بما يجرى فى الحركة الفنية المعاصرة فى العالم وتتوافر لديه فرص تأمل التراث العالمى بالمتاحف الفرنسية.

بدأ ادم حنين بالنحت الواقعى فى نهاية الخمسينيات وإثر تخرجه فى الكلية.. ومنذ ذلك الوقت وهو فى رحلة بحث دائبة عن الشكل الذى أخذ فى الصفاء، تخلص من الزوائد الإنشائية المنحوتة، فعنده حس إنسانى أكثر منه تعبير عن ذلك الحس، وخلال رحلة الزمن اهتم بعدة أشكال على رأسها الشكل الفرعونى، الصرحى، كذلك مر على اثنين من الفنانين من كبار نحاتى القرن العشرين هما «هنرى مور وبرانكوزى» وفى مرحلة معينة مر على الإيطالى «جياكومتى» وبالأخص فى تلك الفترة التى أبدع فيها إنسانه الرقيق الشاحب.

ويقول «آدم»: «إننى مدين وربما ككثيرين غيرى من الفنانين المعاصرين لمعظم المدارس الفنية الحديثة منها والقديمة، ومتأثر بعطاءاتها الغزيرة وذلك ما أحسه وأشعر به دائماً.. لكن المهم فى الأمر هو أنه يكتشف الفنان ما يهبه سمته وما يميزه عن الآخرين، وإن ما تقع عليه عيناه من إبداعات الآخرين وما يدركه من تمايزهم وما يعمق تأملاته فيه، عليه أن يعرف كى ينتقى منها الخصوصية المميزة له والمعبرة عن موقعه من عالمه ومحيطه وإننى على الرغم من تأثرى بالعديد من الفنانين واطلاعى على مختلف المدارس الفنية، فلم أنتم لمدرسة معينة، أنا أرفض أن أقع أسيراً لنظرية معينة أو لاتجاه مدرسى خاص، ولكنى أتأثر أولاً، ثم أبحث وأنقب فى محاولة لاكتشاف ذاتى».

نحت «آدم» له علاقة بالأرض والسماء معا.. الكتلة فى النحت تتميز بالخفة كأن المنحوتة طافية على سطح الماء.. فى نفس الوقت تتمتع ببناء صلب كأنه منبثق من الأرض، ولقد مر بتجربتين هامتين فى عام ١٩٥٤ أو فيما قبل ذلك بقليل، حين أخذ ينشغل بالتعبير عن قضايا ذاتية فترك المدينة وذهب إلى الصعيد بحثا عن ذاته الحائرة التى شغلته مشدوداً إلى التجربة الفنية فى إطار فلسفى، فبدأ التجربة الأولى وهو مشغول بتحويل الحجم إلى وعاء يستوعب فكراً من الأساس، أو حسا ذاتياً على جانب عال من التركيز.

أما المرحلة الثانية فتميزت باستخدامه للأشخاص، والاختلاف بين المرحلتين ليس متعارضاً، وإنما هو نوع من التدرج البطىء إلى رؤية أكثر واقعية.

ولقد تعامل «آدم حنين» مع خامات متنوعة منها الجص لطواعيته، ثم الخزف الزلطى، ثم الرخام والجرانيت.

**أحمد عبد الوهاب (1932)**

تخرج من قسم النحت فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1957، ثم حصل على منحة داخلية لمرسم الأقصر عام 1958، ثم منحة تدريبية على الخزف بتشيكوسلوفاكيا، ثم سافر إلى إيطاليا وحصل على دبلوم فن الميدالية عام 1970.

اهتم «أحمد عبد الوهاب» فى بداية حياته الفنية باكتساب مهارات تكنيكية، فاتجه إلى خامة الفخار يقيم منها تماثيل ذات طابع معمارى يحاكى البيوت الصغيرة لأعالى قرية «القرنة» بالأقصر، ثم اتجه لدراسة الخزف حتى تم تعيينه فى مصنع الخزف والصينى، وعندما أسس الفنان «أحمد عثمان» كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية فضل الالتحاق للعمل بها، ثم انتقل إلى تجارب هامة فى إقامة التماثيل الفخارية الملونة وتوصل إلى نتائج موفقة.

من تجاربه الهامة التى تذكر فى تاريخه الفنى محاولة إدخال أسلوب الفن المصرى القديم فى نحته عن طريق عمل عدة نسخ من التمثال الواحد، ثم تثبيتها إلى جوار بعضها البعض بنظام إيقاعى يجعل المشاهد يحرك بصره بين هذه التماثيل ذات الصفة التعبيرية.

وقد ورث «أحمد عبد الوهاب» سمات نحتية رافقت فن النحت خلال رحلته، فقد اهتم بدراسة التراث النحتى القديم فى جد ومثابرة وبلور فكره فى سياق معاصر، فتماثيله ترغم المشاهد على مبارحة عصره، وعالمه، ينتقل إلى مناخ مغاير تماماً.. آدميون غير الذين ألفناهم.. وجوههم أخناتونية فيها صفاء غامض ونقاء روحى لم تلوثه شئون الدنيا.. عالم صوفى.. ذو نسق صارم رغم ما فيه من رقة، وتتمثل صرامته فى الإيقاع المثلث الذى تردده وحدات العمل وأجزاؤه. وإذا كان الهرم هو قمة الاستقرار، فإن التشكيل الهرمى يتحول إلى مضمون يكسب العمل صفة الاستقرار الروحى وجميع قيم الفضيلة.. نظرتهم متأملة عميقة، نظرة تتخطى الماضى

والحاضر معا إلى شمولية الكون.

ونفذ الفنان بذلك الحس البصرى إلى أعماق التراث دون افتعال، فقدم بذلك أعمالاً تنبض بروح الفن المصرى القديم فى صيغة معاصرة تتسم بطابع الجدة لما له من صدق وتفتح وجدانى يرتشف ما حوله مختلطا بالنبض والفكر القومى فى تركيبة ممتازة التكوين جيدة الأداء. فأعماله محصلة لروح مصر وفلسفتها واستظهار خصائصها المميزة محاولا قدر جهده أن تتسم أعماله بروح قومية بعيدة عن التيارات الوافدة من الخارج تحت ظروف مختلفة عن ظروف مجتمعنا، فيكسب بذلك أعماله صدقاً خاصاً ينبعث من أعماق النفس ومعايشة التاريخ المصرى القديم على مختلف فتراته التاريخية فى شمولية عذبة محببة.

**الغول أحمد (1933)**

أستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وله الكثير من الأعمال النحتية من الخامات المختلفة وقد حصل على بكالوريوس الفنون الجميلة بالإسكندرية عام 1963 ودبلوم فى التربية وعلم النفس، ثم حصل على ماجستير الفنون الجميلة فى عام 1971، ودبلوم الميدالية من دار سك النقود بروما عام 1975، ثم حصل على دكتوراه الفنون الجميلة من أكاديمية الفنون فى روما عام 1977 «الطريق إلى الميتافيزيقا».

اهتم الفنان بدراسة تكنولوجيا الخامات، وأعمال الفنان مستوحاة من الريف فى صعيد مصر متأثراً فى ذلك بنشأته الأولى بالصعيد والتى كان لها تأثير كبير على أعماله فى مرحلته الأولى والتى انتقل بعدها إلى إنتاج الأعمال المركبة وحاول استخدام النحت فى العلاج الطبى وكذلك التأثير على المجتمع من خلال الشكل واللون، ومن آخر أعماله الأعمال البرتقالية التى أوضح فيها مدى تأثير اللون البرتقالى على المجتمع والعلاج الطبى.

وفى تمثاله «تكوين» من البرونز والذى يمثل امرأة واقفة ممسكة بإحدى يديها طرف ثيابها أعلى رأسها، وهذا العمل يمتاز بالصرحية والتجريد الهندسى، حيث الخطوط الرأسية المتمثلة فى تحليل الزى ذى الأسطح المتباينة فى علاقات هندسية أكدها ارتفاع وانخفاض مستويات الأسطح مما أحدث نوعا من التناغم فى توزيع درجات الظل والنور، ويؤكد ذلك لون البرونز المؤكسد الذى صنع منه التمثال.

وفى تمثاله الذى يحمل نفس العنوان «تكوين» والذى يمثل أيضا امرأة واقفة ممسكة بيدها اليسرى عصا مرتكزة أمامها على الأرض وعليها بعض الرموز والأشكال بالنحت البارز، ومن خلال رؤية هذا العمل نجد أسلوب الفنان واضحا مازجاً الهندسية بالعضوية.. فى الشكل الإنسانى للمرأة فى تلخيص جميل فى استخدام عنصر الخط المحدد للمساحات التى يحلل بها زى المرأة، وكذلك بعض الزخارف لنهايات الزى فى شكل منتظم، والعمل ذو قيمة بنائية رهينة فى كتلة رأسية تتسم بالاتزان تذكرنا بالتمثال المصرى القديم.

**عبد الهادى الوشاحى (1936)**

حصل على شهادة الفنون الجميلة عام 1963، سافر بعدها بعامين إلى أسبانيا للدراسة، وتنقل بين فرنسا وأسبانيا وإيطاليا وظل سنوات هناك.

بدأ فى الظهور فى الستينيات وكان ما يزال طالبا بكلية الفنون الجميلة بتمثالين صغيرين هما «البرد - دنشواى» اللذين كانا يضمران بداخلهما إحدى أهم خصائص نحته التى تميز بها، كانت الكتلة فى التمثالين تسعى جاهدة للتحرر من الجاذبية الأرضية، نحيلة، حادة.. بهذا كان يكسر القاعدة المعروفة فى النحت التقليدى بحثا عن التوازن الصعب.

وأصبحت قضية التعبير بالنسبة له لا تتجزأ عن قضية الشكل الجمالى فأصبح كياناً أساسياً ينمو ويتطور مع تطور وتغير المضمون.

لقد استوعب اتجاهات النحت المعاصر، وكانت ترجمة ذلك جمالياً العثور على شكل نحتى متحرر من القيود الأكاديمية، ومن المحاكاة للطبيعة، أشكال أقرب إلى الرموز المجردة دون فقدان العنصر الإنسانى.

وفى فترة إقامته فى أسبانيا وإيطاليا من 1967 إلى 1978، استغرق فى بحث مفردات هذه اللغة، حتى صارت القاعدة عنده إطلاق الكتلة فى الفراغ حتى أصبحت وكأنها تندفع لتخترق الغلاف الجوى من حولها محتفظة بتوازنها، فى سيطرة مطلقة من قبل الفنان على الحركة والفراغ والشكل فى حوار مستمر.

ومن خواص أعمال الفنان أنها ترى من جميع الزوايا بأشكال مختلفة مشحونة بالحركة، وهو لا يكتفى بالحركة الطبيعية، بل يضيف إلى العمل الحركة البصرية وهى إحدى سمات الفن الحديث.

وبدأ المثال في عام 1967 مرحلة جديدة كانت أولى ثمارها تمثال (إنسان القرن العشرين) الذى حمل دلالات رمزية، كذلك تمثاله الصمت، والصرخة.. لقد قاده التأمل المترقب للعملاق الصامت المتحفز إلى النتيجة الحتمية وهى النهوض والصراخ، كانت الفكرة قد تبلورت لدى الفنان قبل أحداث 17 و18 يناير 1977، لهذا حينما أنجزه فى شكله النهائى بعد ذلك وأعطاه اسمه، لم يكن يستجيب لمناسبة عارضة، بل كان يحقق نبوءته ويضع بصمته كموقف للفنان مستوعباً حركة الأحداث، وهذا التمثال كان من الناحية الفنية أبسط وأبلغ صفة جمالية حققها الفنان خلال رحلته الإبداعية.

فى بعض أعمال «الوشاحى» يوجد ميل تلقائى إلى فكرة القومية، لكنه مزج الإطار القومى فى أسلوب معاصر اعتمد فيه على مفرداته التشكيلية الخاصة به.

**فاروق إبراهيم (1937)**

أستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، تدرج فى المناصب الأكاديمية إلى أن عين عميداً للكلية ثم نقيباً للتشكيليين، ويرى أن النحت فنا مرئياً وملموساً لأنه مستمد من تشكيل الأجسام الحقيقية، سواء كانت مستمدة من الطبيعة بأشكالها الحية أو العضوية.. والفنان يعتمد دائماً على محاولة إيجاد طريق يدفع فيه بإحساسه فى محاولة التعبير عما يريده فى لغته التشكيلية معبراً عن تقنيات تمثل نغمة وإيقاعاً حركياً للعمل المنحوت برؤية خاصة تبدأ من الموضوع.. فالموضوع عند «فاروق إبراهيم» لا يعنى أكثر من إشارة إلى العمل نفسه للتعرف عليه، وليس لديه موضوع مفضل على آخر طالما يخضع للتجربة الفنية، حيث يكتسب قيمة تتضمن العمل ولا يهم أن يمثل الشكل المنحوت فلاحاً أو مجموعة من العاملين، فالتمثال من وجهة نظر المثال لا يرفع من قيمته المغزى التقريرى أو الأدبى، لأن ذلك يحجب الرؤية للمقومات الخاصة بالعمل وتجعله يقتصر على محاولة البحث عن صفات أو دلائل تشير إلى معنى الموضوع المطروح.

والإنسان محور البحث فى تشكيلات الفنان النحتية وكذلك مكونات الأشياء الموجودة فى الحياة الممزوجة بخبرته الخاصة التى تواكب معطيات العصر الذى يعيشه، ومكونات عالمه من حوله وهى علاقات تشير إلى الشخصية الإنسانية بصفتها جزءاً من عالم أكبر منها مزدحماً بمعطيات كثيرة اكتسب وجودها وجمالها من تحليل اللحظة عند إخضاع الشكل الإنسانى للتجربة الجمالية التى لا يعنى المثال فيها استقصاء أو تقرير حقيقة بذاتها، وإنما يبغى التقاط الإشارات الخفية التى تكمن فى سلسلة من اللحظات المترابطة بعلاقات متصلة، مقوماتها وجود الإنسان وارتباطه بما حوله، وقد تكون تلك المكونات ملمساً للحاء شجرة أو تموجاً لحركة المياه فى حركتها الدائبة للمد والجذر، وهو فى هذا يتفق مع مفهوم «هنرى مور» فى التعبير النحتى كما فى تمثاله (خطوة مترددة) الذى ربط فيه حركة القماش بحركة الموج، أو بالانقباض والانبساط فى ترديد، وهذا ما يميز الكائن الحى، وهو هنا يتعمد ذلك لإثراء الجانب الديناميكى فى المنحوتة بما تحدثه تلك الموجات أو التهشيرات من نغمة حركية تجعل الظلال تعكس ما بداخل الفنان من قدرة على معالجة الأسطح، كذلك تمثالا (الشروق) و(تركيب عضوى) نجده يعتمد على المساحات العريضة والمستويات التى تتوالى والتى تجدد وجودها فواصل خطية تعمل على تأكيد فردية كل حجم بذاته لتقديم أشكال متنوعة الأحجام التى تتعايش فى الفراغ وتنتجه فى نفس الوقت ليدخل فى إطار الشكل ويصبح حجماً فراغياً يبعث الحياة فى المنحوتة التى تجمع أكثر من زاوية نتيجة لاختلاف تركيبات هذه الحجوم.

إذا فالضوء يعد من شواغل المثال الأولى لما له من أهمية كبرى، فشكل العمل الفنى أكبر من أن يكون مجرد وسيلة ملائمة لإبلاغ محتواه فقط، بل يجب أن يحتوى الشكل على حلول للعلاقات التشكيلية لإدماج الصفة الجمالية مع الصفة الذهنية ليكتسب الشكل مضموناً غنيا بالانفعال. هذه الرؤية تدفع المثال للاستفادة من الضوء ومعرفة مدى القدرة على التحكم فى كمية الضوء وإسقاطه لتوظيفه للوظيفة السليمة لتتمتع كل الحجوم بنسبة معينة حتى يتواءم العمل ككل مع عنصر الإضاءة.

وقد تطرق المثال إلى خوض ميدان النصب التذكارية، فقد صمم النصب التذكارى لمدينة السادات وهذا النصب يشير إلى المجتمعات الجديدة التى بدأ تنفيذها فى الصحراء، فاقتطاع جزء من الصحراء لإقامة نوع من الحياة تدفع الفنان إلى تصور مباشر لشكل من أشكال الحياة، ثم قام بتنفيذ بعض الأعمال الميدانية للشخصيات العامة والتاريخية كتمثال «رفاعة الطهطاوى» وتمثال «عبد المنعم رياض» والتمثال الشخصى للرئيس الراحل «أنور السادات».

**مأمون الشيخ (1939)**

درس النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة وتخرج فى عام 1967، ثم أوفد فى بعثة إلى أسبانيا فى عام 1970 لدراسة فن النحت بمدريد، بعد ذلك التحق بمعهد الرخام بإيطاليا لدراسة تكنولوجيا الرخام وقد أنهى البعثة فى عام 1974، وفى عام 1992 عين عميداً لكلية الفنون الجميلة بالمنيا لمدة ست سنوات. وأول ما يستوقفنا أمام أعمال الفنان هو النزعة إلى التبسيط والاقتصاد الواضح فى التشكيل بقدرة فائقة على بناء المنحوتة فى وفاق مع الخامة التى تتضمن الحس التعبيرى، ويختار الفنان خاماته بعين فاحصة كالأخشاب والرخام، فى خاماته تلك قدم العديد من الأعمال التى تستوقف المشاهد منها «الطيور» والتى شغلته فترة طويلة فى إنتاجه الفنى حتى تعد مرحلة هامة لما قدمه للطائر من تحليلات تشكيلية ثرية بالقيم الجمالية العالية، باحثاً بذلك وراء الجزئيات المرئية عن الواقع الجوهرى للأشياء فى استعارات تشكيلية بليغة، ويلقى العمل صراحة واضحة من خلال العديد من الثانويات التى تبدو لغير المحترفين مكبلة فى التعبير، وفى منحوتاته الخشبية يتصرف كصائغ فاحص قدير يعرف كيف يصوغ منحوتاته الخشبية، فتارة بشكلها وكأنها مغروسة فى الأرض بكل جذورها فتبدو رغم جفافها وكأنها تنبض بالحياة، فطيوره تجنح إلى الحركة، فالحركة وتسجيلها التقاط سريع ماهر لعين الفنان يضمنها خاماته.. حركة مستمرة نابضة بالحيوية حتى فى لحظة سكون الطائر.

تطرق الفنان أيضا إلى فن «البورتريه» يتضح فيه مدى اهتمامه بدراسة التراث المصرى القديم لكل ما يتمثل فى النحت المصرى القديم من قيم تشكيلية وعاها وترجمها فى معالجات معاصرة فى منحوتاته الخشبية تارة، وتارة أخرى فى منحوتاته التى قدمها من خامة الجبس الملون أو البوليستر.

والموضوعات عند «مأمون الشيخ» تتسم بالشاعرية والرقة، وأحياناً تختلط بالأسطورة، كما فى تمثاله «القربان» والمنحوت من خامة الخشب، يحكى قصة الكاهن سنوحى، وما يقدم له من قربان، فالفتاة «القربان» تتقدم وتغمرها نشوة الفوز تحمل منشوراً بيديها وترتكز على ساقها اليسرى التى تنثنى قليلا وكأنه سجل حياتها الذى سيصحبها فى رحلتها الأبدية، فى تعبير كله الصلابة والتقدم بإصرار فى خطى ثابتة نحو مراسم القربان، وقد عالج الفنان الخامة ببراعة مستخدماً ألوان الخشب الطبيعية وتأثيرها وتوظيف ذلك لخدمة الجانب التعبيرى فى موجات ترددية تزيد من دراما الموقف.

**عبد المجيد الفقى (1945)**

من مواليد المنوفية، يعمل أستاذاً متفرغاً للنحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وله العديد من الأعمال الفنية المتنوعة فى الخامات كالخشب والبرونز والبوليستر.

وينتمى «الفقى» إلى جماعة «فجر» الذين أعلنوا فى بيانهم إصرارهم على ابتكار صيغ جديدة مميزة للفن المصرى، وجسد إنتاجهم بالفعل إجابة متنوعة الأشكال والمستويات على الدعوة المحورية التى طرحها إبداع «محمود مختار» على الساحة التشكيلية المصرية، وحاول «الفقى» أن يقيم نسقا متوازنا يجمع بين الأسلوب الأكاديمى وملامح المنحوتة الفرعونية، ولكن متحررة الفكر طليعية الوعى البنائى والحركة التى كان يسعى دائماً إليها فى منحوتاته التى غلب عليها الطابع البنائى. وكان الإنسان فى أعماله هو الطابع المحورى والأساسى فى جميع مجالات التعبير التى كان وراءها ودائما حس دءوب وشغوف للتجديد فى وقت كان التجديد يشوبه بعض الحذر والقلق.. لكن قدرة الفقى باعدت ذلك الحذر وخاصة تجربته الأدائية بإصرار واقتدار لما عرف عنه من حب للعمل والتجديد.

ففى تمثاله «الحارس» من البرونز يمثل شخصا واقفاً مستنداً بيديه على عصا مرتكزة أمامه، والشخص يبدو فى وضع شموخ، ونلاحظ تأثر الفنان بالفن المصرى القديم حيث نجد اتزان واستقرار العمل، وهى قيم تحققت فى تماثيل مصر القديمة بشكل عام، فمن الناحية التشكيلية نجد اهتمام الفنان بقوة البناء التشكيلى العضوى الذى يتضمن صرحية معمارية تسيطر على هيئة العمل تؤكد جمالياتها البنائية، كما يبدو اهتمام الفنان بقيمة الفراغات التى أنشأها فى المنحوتة وهى متعددة ومتنوعة، الأمر الذى يسهم بشكل فعال فى خلق علاقة ارتباط بين العمل والفراغ الداخلى والفراغ الخارجى المحيط بالتمثال مؤكدا شخصية العمل والخامة والموضوعية.

ولا شك أن المعطيات التى أتاحتها الخامة ساعدت الفنان فى تنويع رؤيته الإبداعية ومعالجة تكوينه بحرية كاملة وإتاحة الفرصة لانتشار كتلة التمثال فى الفراغ بالشكل الذى يرضى الفنان، ويحقق المضمون التعبيرى،

كذلك ساعدت الخامة على إضافة قيمة كونية تضافرت مع ملمس التمثال محدثاً تناغماً لونيا وظلالا نتيجة الاحتفاء بالضوء الساقط على أسطح الشكل. ولا ننسى أن نذكر أن للفنان أعمالا خشبية ذات أهمية كبيرة فى مشواره الفنى وذات قيمة جمالية وإبداعية، تعكس قدرات الفنان على كيفية التعامل والإبداع بخامات متعددة طرقها بكل ثقة وإتقان، كذلك أعمالا من الرخام والتى أظهرت تفرده رغم قلتها.

**طارق زبادى (1945)**

تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام 1966 وحصل على الماجستير عام 1975 ثم أوفد فى بعثة إلى إيطاليا فى الفترة من 1976 إلى 1979 حصل خلالها على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة من روما، ثم دبلوم معهد البولجرافيك (فن الميدالية) روما. شغل منصب رئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ثم وكيلا لذات الكلية للدراسات العليا والبحوث.

يعد «طارق زبادى» أحد العلامات فى حركة النحت المصرى المعاصر، فهو فى حوار دائم ما بين الفكر والأداء والخامة فى محاولة مستمرة للحوار المثمر فى التعامل معها بحثا وتنقيبا عن أسرارها ومدى بلاغتها التعبيرية من خلال الحوار والطرح والحذف وإضافة معدن النحاس وكيفية إيجاد ذلك التواصل فى علاقة تكاملية وليدة الحس التجريبى الواعى لمفردات الإبداع النحتى فى مزيج متجانس الارتباط متضافر التعبير فى التقاء الخامتين.. فأدفأ سطح الخشب بتلك الرقائق النحاسية التى أضفت تألقاً للخامة فى إضافة انفرد بها الفنان فى تزاوج رائع جعل كتلة الخشبية تتألق فى الفراغ يرتسم عليها البعد الإنسانى فى تناول جديد ومميز، وفى هذه الخاصية يكمن فى أعماله الحوار البصرى الذى ارتآه فى سلاسة دون الافتعال محاولاً إحياء جماليات جديدة من منظور إدراك للمفاهيم والتيارات الحديثة محاولاً التواصل مع المعاصرة تارة ينحو إلى تجريد أشكاله ساعيا إلى أن يكون هناك توحد للمشاهد مع العمل الفنى فى حدود مرجعية الفنان الثقافية والفكرية والعاطفية، يتلمس المشاهد من خلالها تلك الومضات الإبداعية الدافئة التى تبعد عن الصراع والتضاد رغم كونه يستخدم خامتين فى آن واحد.. ليس بها توتر.. أو قلق.. بل هناك انسجام وتكامل أدائى وتعبيرى وتشكيلى.

وتارة أخرى نرى إبداعات تعتمد على التعبير الرمزى فى تكامل الشكل مع المضمون بدرجة عالية من التوافق، قدم ذلك فى أصالة تحمل الخصوصية الشخصية للفنان وكذلك الخصوصية المصرية، وذلك لا يتأتى إلا بالبحث فى الموروث فى إطار رؤية معاصرة تؤكد الشكل والملامح، ففى تمثال «التكوين» نلاحظ كيف استطاع الفنان لما أوتى من خبرة فى دراسة الخشب أن يستفيد من ظهور الحلقات السنوية فى الكتلة التى اختارها بشكل واضح حيث لجأ إلى تنفيذ العمل النحتى بواسطة قطع الجذع الخشبى عرضيا إلى جزءين ليسمح بإظهار تلك الحلقات السنوية على سطح التكوين وذلك للاستفادة منها فى إضفاء بعد جمالى على الشكل الدائرى وتباين اللون فى الحلقات والذى يكمل بدوره الإحساس بالشكل الدائرى للتكوين ويؤكد القيمة التشكيلية للكتلة النحتية بشكل عام، ويلاحظ حرص الفنان على إدخال خامة النحاس المطروق إلى الأجزاء الخشنة الملمس، وإبرازها عن طريق صقل الأسطح المجاورة لها، مما أدى بدوره إلى تأكيد إظهار الحلقات السنوية فى المسطحات الناعمة، وفى هذا العمل نشاهد مدى إلمام الفنان بتقنيات الخشبة والاستفادة منها للحصول على عمل نحتى متكامل من جميع أوجه التعبير سواء كان عن طريق الغوص فى أسرار الخامة واستظهار جمالها بما تحمله فى تكوينها لونا وشكلا وملمسا، أو عن طريق التعبير والأداء الماهر باستخدام التطعيم إذا اقتضى التعبير تلك الإضافة لتأكيد ظاهرة أسلوبية فى محاولة الانفراد بها لما تعطيه من خصوصية أدائية للفنان.

لا يتوقف النهر الإبداعى فى مصر عن فيضه فيطرح جيلاً جديداً من المبدعين فى عقد السبعينيات والثمانينيات يقدم أفراده رؤى أسلوبية وتعبيرية متعددة تتراوح بين التجريب فى المعادن والأخشاب والأحجار وغيرها، وبين التعبير عن معان إنسانية ورمزية متفاوتة، تؤكد التزامهم بقضايا الوطن والمجتمع والإنسان، مع البحث عن صيغ تعبيرية وتشكيلية حديثة تجسد علاقة الإنسان بالمجتمع والأرض والدفاع عنهما وتعظيم روح المقاومة للقهر الإنسانى، وتستنهض رمز البطل القومى بشموخه النبيل الذى تنبته الأمة من ضميرها، وفى سياق التجارب المتميزة التى أثبتت وجودها وجدارتها من أبناء هذا الجيل: «محمد العلاوى، محمود شكرى، جمال عبد الحليم، أحمد جاد، فوزية رمضان، جمال فوزى، محمد جاهين، على حبيش،

عبد العزيز صعب، حامد جبريل، أحمد عبد العزيز، السيد عبده سليم، سمير شوشان، منصور المنسى، عماد المغربى، ساركيس طوسينان، سمير الجنزورى، زكريا طه، شريف عبد البديع» وغيرهم.

**أحمد جاد (1946)**

أستاذ ورئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة سابقا، له الكثير من الأعمال النحتية المختلفة الاتجاهات والخامات - فى تمثاله «تكوين» من البرونز والذى يمثل فتاة واقفة وتمسك بيدها اليمنى مروحة، فى هذا العمل يقدم لنا الفنان معالجة تحليلية لجسم المرأة، حيث نجد مبالغته الواضحة فى منطقة الحوض والأرجل والتى تذكرنا بتماثيل أخناتون، ومعالجات الأسطح عند الفنان نجدها متنوعة فى استخدام الشكل المستدير لجسم المرأة وفى الخطوط والمسطحات ذات الشكل الإشعاعى التى أعطت تنوعاً فى درجات الظل والنور، مستخدماً الملمس الناعم تارة، والملمس الخشن تارة أخرى وذلك لإثراء سطح العمل بقيم الملمس، وقد ساعد الفنان على ذلك استخدامه لخامة البرونز لما تتميز به من إمكانيات تشكيلية عالية.

ومن الناحية التشكيلية فقد اعتمد الفنان على توزيع حركة التمثال لتحقيق التوازن فى الشكل، الأمر الذى جعله يحدث تناغماً وتنوعاً فى الخط المحدد للتمثال.

**محمود شكرى (1947)**

تخرج فى كلية الفنون التطبيقية «قسم النحت المعدنى» عام 1969 وعين بها وتدرج فى الوظائف الأكاديمية حتى عين عميداً للكلية، وتم تجنيده فى ذلك العام ليعيش على خط المواجهة ودائرة النيران لمدة عامين.. ثم استدعى إلى الجبهة مرة أخرى - ضابطاً احتياطيا - فى نشوب حرب 1973 ليخوض غمار تجربة المعركة بكل ضراوتها مسئولا عن قيادة مجموعة صغيرة من الجنود فكان من الفنانين الذين عاشوا تجربة هذه الحروب وعبروا عنها تجسيدا رمزيا للمقاومة والبطولة. فقد عالج الفنان موضوع المحارب معالجات عديدة، قد تختلف بينها فى التفاصيل التى ترتكز على البعد القومى وارتباط الفنان بأحداث المجتمع. وقد أثرت نشأة الفنان بارتباطه بالخط القومى فهو من مواليد قرية «هرية رزنة» بمحافظة الشرقية ومن المعروف أن هذه القرية الصغيرة هى مسقط رأس الزعيم الوطنى «أحمد عرابى» الذى أثرت بطولته فى ضمير كل المصريين منذ ثورته على الخديو «توفيق» والسلطة البريطانية فى أواخر القرن التاسع عشر والتى انتهت باحتلال مصر عام 1882.

وقد تتلمذ «محمود شكرى» أثناء دراسته على يد كل من منصور فرج وحسن العجاتى، حيث تأثر بهما، فمن منصور فرج استمد الوعى بالكتلة فى حالة حركة داخلية لسطوحها المتباينة بين البارز والغائر مع تأكيد العلاقة بين العمل الفنى ومضمونه، ومن حسن العجاتى عشق نحت المعادن وأدرك قيمة التوازن المرهف للكتلة الرشيقة فى الفراغ محققة قدراً من التناغم إضافة إلى الشكل البسيط الذى يبعد عن التفاصيل الزائدة.

واهتم «محمود شكرى» بفن الميدالية وتقنياتها ووجد فيها هدفا لإشباع شغفه بفكرة البطولة والرمز حيث يتم تلخيص الفكرة أو المعنى فى رمز محدد يحمل المعنى المنشود من الميدالية التى قد تسجل موقفاً أو مناسبة أو شخصية عامة أو قومية، كما اهتم بتصميم الدروع ارتباطا فى ذلك بفن الميدالية، وقد أنجز الكثير من الميداليات التذكارية والدروع للعديد من الشخصيات والرموز الوطنية والفنية، وكذلك المناسبات.

على نفس المسار الذى يرتبط فيه الفن بالقضايا والأحداث الاجتماعية والتواصل مع الجماهير أنجز الفنان بعض الأعمال الجدارية بمترو الأنفاق بمحطة مبارك عام 1996.

**محمد العلاوى (1947)**

التحق بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة وحصل على درجة البكالوريوس عام 1970، ثم أوفد فى بعثة إلى الاتحاد السوفيتى حصل خلالها على درجة دكتوراه الفلسفة فى علوم الفن من أكاديمية الفنون - «لينتجراد» فى عام 1984، ثم عاد مباشراً لعمله كأستاذ للنحت الميدانى بقسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة حاملا معه صيغاً أسلوبية جديدة امتزجت فى قالب القومية محاولاً من خلال تلك الصياغات النهوض بالشكل النحتى تارة بين الرمز وتارة شكلاً مجرداً خالصاً، ثم تارة أخرى التعبير الواقعى فى إطار إنسانى فى إيقاعات تشكيلية التزم فيها الفنان فى بعض أعماله بالتفاصيل الواقعية، وتارة أخرى تلخيصا متحررا من قيود الأكاديمية مروراً بالتجريد لا ينسى فى ذلك المصدر الأصيل لحضارة الشعب المصرى، ذلك المنهل الفياض الذى طاف حوله كثيرون يرتشفون قيماً جمالية وتشكيلية كانت علامة مميزة فى رحلة الإبداع إيماناً بالدور القومى ورسالة الفنان فى البحث عن الذات.. ولم ينس

الفنان أن تكون أعماله محتفظة بالمضمون الإنسانى حريصا على التنوع باحثا فى قضايا فلسفية وفكرية مرتبطة بالحرية والسلام والقهر والظلم، ففى تمثاله «صراع القمة» من خامة البوليستر نطالع شكلاً هندسيا رأسيا معمارى الطابع يشق الفضاء يعلوه شخصان يشد بعضهما البعض على جانبى الشكل الهندسى ذى التأثير الخشن الملمس الذى يحتفظ بقدر كبير من المؤثرات الضوئية والظلال جامعا بين الهندسية والعضوية فى آن واحد لتأكيد الجانب المعنوى فى محاولة الصعود إلى القمة وكذلك الصراع الدائم فى محاولة البقاء، والمشاهد يرى فى العنصرين البشريين محاولة مستميتة فى الحافظ على وضع كل منهما بالنسبة للقمة فإما البقاء بهذا الالتحام فيتم الحفاظ على كليهما من السقوط أو الانفلات فيسقط الرمز من أعلى.. فكرة فلسفية تؤكد بعد الفنان التعبيرى فى الدعوة إلى التواصل والوحدة.

وفى تمثاله «الصخرة» نطالع كتلتين استوحى شكلهما من الصخر وكأنه قدها من جبل وبحسه ورؤيته التشكيلية رأى تحقيق التوازن بتلك الكيفية الصعبة وتعبيريا بدت الكتلة الصخرية بثقلها وكأنها تندفع على مسطح الكتلة الأخرى والاندفاع هنا رمز استعارى لرؤية الفنان للقوة العاتية أو الغاشمة التى تحاول أن تطيح أو تدمر، ولكن يوجد الإنسان يحاول جاهداً السيطرة على قوة الاندفاع.. إنها المقاومة فى شكل جيد غير مألوف تعبيريا فى سلسلة الأفكار التى تلازم أشكاله التى تحاول جاهدة عبور الحواجز أو العوائق ودائما المقاوم هو العقل المتمثل فى الإنسان مرتبطاً بمشكلات اجتماعية تحيطه، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الفنان وثيق الصلة بمجتمعه وأحداثه وتحولاته وهو لسان حاله ورؤاه وتطلعاته الدائمة لمستقبل ينشد فيه الاطمئنان والرخاء والسلام من خلال استلهامات عقلية ذات بعد فلسفى يجسد رمز المقاومة مع معان تتفق مع المادة والمعانى المستخلصة من التجربة الشعورية بمضمون الفكرة الإيحائية للأشكال النحتية التى ارتبطت بالحس والزمن لصياغة التجربة الإنسانية معملا فيها العقل والشعور معا فى رؤية تتسم بالديناميكية الحية وليست قوالب مجردة لا تنطق سوى بالشكل.. رغم ذلك فأشكاله باستعارتها البلاغية هى التى أكسبت أعماله رغم رمزيتها تجسيداً حياً لأحداث مباشرة لا تنفصل بأى حال من الأحوال عن الإنسان.

**فوزية رمضان (1947)**

ولدت فى مدينة «بورسعيد» وتأصلت موهبتها وبدأت تجربتها فى فن النحت الميدانى منذ التحاقها بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة التى تخرجت منها فى عام 1973، وعينت بكلية الفنون الجميلة جامعة المنيا وتدرجت فى الوظائف الأكاديمية، رئيسا لقسم النحت ثم وكيلا للكلية لشئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة، وتمثل تجربتها مرحلة مهمة فى حركة النحت المعاصر فى مصر والعالم العربى نظراً لقدرتها الفائقة على تأصيل اللغة التشكيلية المتنوعة فى تكويناتها النحتية الفريدة، فالإنسان عنصر أساسى فى تكويناتها، والحوار بين الكتلة والفراغ والحركة أيضاً علامات هامة للنحت الذى أبدعته الفنانة، ولهذا فالفن إما أن يكون مرآة مباشرة للحياة وإما أن ينهل من الحياة ويحاول إيضاحها وطرح رؤية الفنان فى كلتا الحالتين، وقد أكدت منحوتات الفنانة فوزية رمضان الدور الحقيقى للفن فى التعبير عن القضايا الإنسانية خاصة وهى التى عاشت تجربة الغزو الثلاثى لمصر على مدينة بورسعيد فى عام 1956، وكيف قام شعب بورسعيد بالدفاع عنها بكل قوة وإصرار.. كيف التهبت المدينة بالنيران التى انبعثت فى أنحائها.. كيف عاش المواطنون العزل فى مواجهة صارمة.. البطولات التى قام بها الفدائيون للمواجهة.. قدر الفنان أن يعايش تجاربه حتى ولو كانت مخزونة فى عقله الباطن، فكانت فكرة الرفض للظلم والعدوان والقهر.. وكانت أعمالها تحمل ذلك الرصيد وذلك البعد سواء فى أحداث مصر أو فلسطين وما يلاقيه شعبها من ويلات حرب وحصار.. يؤكد ذلك تمثالها «الشهيد» حيث مثلت الفنانة امرأة هى الأم فى وضع رأسى تقف بجلال وشموخ وكبرياء تحمل بذراعيها «الشهيد» فى وضع أفقى وقد تدثر جسده بقماش لفت ثناياه حوله وتتهدل من حوله فى ترديد إيقاعى يثرى قوة الموقف التعبيرى للحظة الاستشهاد وتقديم الأم أغلى ما تملك للوطن.. هنا تبدو قدرة التعبير على طرح هذه الرؤية القوية واختيار هذا التكوين الذى يتميز بالإيقاع المتزايد بين مسطحات الشكل يؤكد الحركة والانفعال الداخلى للأم التى تقف بكل عزة وبرأسها إيماءة تنظر إلى فلذة كبدها فى لحظة وداع.. بلاغة تعبيرية للشهيد فى أى مكان يدافع فيه عن وطنه.. بعد إنسانى عميق.

هكذا شغلتها قضية الحرب وما يتخلق عنها.. وكانت

الانتفاضة الفلسطينية.. فقدمت عملا يمثل امرأة فى محاولة النهوض.. والمرأة هنا تمثل الوطن كأحد الرموز فى أعمال الفنانة.. لقد جسدت الشعب فى تلك المرأة وكذلك روح المقاومة فى النفوس حتى صارت المرأة الفلسطينية أحد المنابع المهمة لاستمرار الانتفاضة لعطائها اللامحدود له.

وعملها «الوليد» وليد الانتفاضة حيث مثلت الأم الرمز المحورى فى أعمالها وهى تنطلق تحتضن الوليد، الامتداد المباشر «للشهيد» فحينما يستشهد أحد الأبناء تلد الأم وليداً آخر يربى على نشيد البطولة وملحمة الفداء قرباناً للوطن، كذلك تمثال «الحصار» الذى اعتمد على العلاقات التشكيلية البسيطة والمختزلة حتى بدت كمسطحات معمارية قوية تواجه الحصار الإسرائيلى فى إباء وصمود يعتمد هنا التعبير على الإسقاط والحدس الذى يصل المبدع بالمتلقى، والرمز صورة من الصور البلاغية فى التعبير حيث الحصار الذى قد يكون للوطن وفى مضمونه حصار للإنسان.. حصار للطاقة والغاية والهدف.

هكذا الانطباع القومى لدى الفنانة على مستوى الحدث العربى أو المحلى ورؤيتها لقضاياه عن طريق الفن تعبيراً عن قضايا إنسانية لابد للفنان من أن يقول قولته وطرح وجهة نظره تأكيداً لدور الفن والفنان.

**محمد جاهين (1948)**

ولد بمحافظة الدقهلية وتخرج فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة فى عام 1973، عمل مصمما للعرائس بمسرح القاهرة للعرائس ثم عين فى العلاقات الثقافية الخارجية فى عام 1975، وحصل على منحة تفرغ للإنتاج الفنى من وزارة الثقافة فى الثمانينيات، وفى عام 1983 عين بكلية الفنون الجميلة بجامعة المنيا وتدرج فى الوظائف الأكاديمية حتى درجة أستاذ للنحت الميدانى ثم عميداً للكلية.. وقد شارك فى الحركة الفنية منذ كان طالباً بكلية الفنون الجميلة وحتى الآن، ويتصف أسلوب الفنان بالتجريدية العضوية تارة والتجريدية الهندسية تارة أخرى، وأحيانا يجمع بينهما فى عمل واحد، وتتنوع أعماله فى الشكل والخامة سواء الأخشاب التى كانت شاغله الأساس كخامة منذ بداياته الأولى فى النحت، ثم الأحجار والمعادن كالنحاس والأنتيمون كذلك البوليستر.

ويحتل الشكل الإنسانى المرتبة الأولى فى أعمال الفنان لاهتمامه بقضايا الإنسان، ولقد عمقت تجربته وخبراته فى الخامات الطبيعية وقد أضفت عليها تحليلاته نوعا من الحرية والحيوية والشاعرية لمعالجته التى تميل إلى التبسيط والاختزال الشكلى نتاجاً لتفاعله الطويل مع أسلوب ومنهج الطرح الذى تفرضه خامة مثل الخشب، والتكوينات تتمتع بثبات ورسوخ يعيد إلى الأذهان رصانة وقوة أعمال الفنان المصرى القديم، وتتجلى فيها روح الفنان المعاصر الذى لا ينفصل عن واقعه وقضايا مجتمعه، ويعد الفنان باحثاً جيداً للشكل النحتى متكاملاً مرتبطا بقاعدته كجزء لا يتجزأ من التمثال الذى كثيراً ما يحتوى على الفراغات الداخلية التى تحدث حواراً وتناغماً شكليا وبصريا يزيد من القوى التعبيرية للتمثال.

يقول عنه الناقد «عز الدين نجيب»: «هو أحد المواهب البارزة فى فن النحت فى جيل السبعينيات» استطاع أن يستوعب قيم النحت المصرى القديم ومدارس الحداثة الأوروبية فى آن واحد، وهو بذلك امتداد لمسيرة كوكبة النحاتين المصريين العظام من «مختار» إلى «السجينى» إلى «موسى» إلى «عبد المولى»، وأن يتواكب مع رؤى جيل الستينيات الذين جمعوا بين البعد القومى وبين الحس التعبيرى الشخصى.

جعل من جسم الإنسان – خاصة الأنثوى – قاعدة ارتكازه البنائية والتعبيرية على السواء، متخذا من ليونة الأعضاء البشرية وانسيابيتها عنصراً إيقاعيا هادئا يتسم بالحنو خاصة فى ثنائياته التى تجمع شخصين أو رجلا وامرأة، متجاوزا التفاصيل الواقعية فى هذه الأجسام، ليصبح التركيز على حركة الخطوط والكتل وعلاقتها الدينامية بالفراغ، وعلاقتها كذلك بالثغرات المحسوبة التى تتخلل هذه الكتل فتبدو كطاقات مفتوحة يعبر من خلالها الهواء والضوء، كما تعمل على تعشيق الكتلة بالفضاء، وعلى أن تكون – أى هذه الثغرات – كمحطات توازن بصرية للشكل أمام المشاهد.

فى بعض أعماله يسعى إلى تخليص المشخصات من هيئتها الواقعية تماما، لتصبح كتلة مصفاة من أية زوائد فتبدو أقرب إلى التجريد، لكنه فى جميع الأحوال يحرص على التوازن الدقيق القائم على قاعدة هرمية راسخة، كأنه ميراث فلسفة النحت المصرى القديم».

ففى منحوتة «آدم وحواء» من النحاس الأصفر لرجل وامرأة رمزاً للإنسان، يقفان جنبا إلى جنب، يقدم الفنان أسلوباً يميل إلى التبسيط فى معالجة الجسم البشرى مع

احتفاظ التكوين بالعضوية التى يحققها الفنان من خلال تأكيده للشكل المستدير، كذلك الخطوط اللينة التى تؤكد هذا المعنى، ويعالج أيضاً الجزء الأعلى من التكوين وكأنه كتلة لشخص واحد ويسهم فى تعميق هذا المعنى أيضاً الخط الخارجى المحيط بالعمل فنرى كتلتى الرأس فى النصف العلوى للتكوين، وهذا بلا شك تأكيد تشكيلي لمضمون العمل الذى يؤكد أن حواء هى من نسيج آدم.

ولقد نجح الفنان فى معالجات التكوين مما جعل الفكرة تتأكد ويصل بمحتوى الرسالة التى يقدمها العمل إلى درجة عالية من النضج والوضوح، ولقد لعبت خامة النحاس دورا أساسيا بما لها من جماليات حيث تعكس الضوء الساقط عليها محدثة توهجات ضوئية على مسطحات العمل، كما يأتى الملمس ما بين الناعم فى معظم أجزاء العمل والخشن فى ارتكاز التكوين على الأرجل التى يدثرها قماش ذو تهشيرات أحدثت جانباً تأثيريا حركة الضوء والملمس.

وللفنان تجربة طويلة فى النحت على الأخشاب توضح مدى استيعابه البالغ لتقنياتها والإلمام بالخامة وأسرارها الطبيعية التى ساعدته على إبداع إلهاماته وتكويناته بما يتوافق مع طبيعة الخامة، وقد قدم أعمالاً كثيرة فى تلك الخامة متأثراً فيها بالأحداث القومية كالعبور والصمود والسلام والأرض وفى مواجهة العاصفة والدرع، ولم يغفل الفنان الموضوعات التى تتعلق بالعاطفة كالأمومة وأنتج منها مجموعة أعمال خشبية كذلك تمثال الفكر وآدم وحواء والمستلقية والجمباز الذى يعد باكورة إنتاج الفنان وقد حصل به على جائزة النحت الأولى فى بينالى الإسكندرية لدول البحر المتوسط فى دورته الثانية عشرة وقد تم تكريم الفنان فى الدورة الثالثة والعشرين.

**أحمد عبد العزيز (1950)**

تخرج فى كلية الفنون الجميلة عام 1974 ويعمل حالياً رئيساً لقسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، ويتبع الفنان «أحمد عبد العزيز» أسلوباً تجريدياً، يتجه نحو إبراز العلاقات التى يتأسس عليها الكون وتنشأ عليها الحياة، وهذه العلاقات متوازنة تحت أسطح الأشياء والموجودات، ولا يمكن الإفصاح عنها أو إدراكها إلا بإجراءات الفنان ومعالجاته الخاصة، حيث يتم ملاءمة القوانين العلمية والكونية مع طريقة الفنان فى الصياغة، لكى يحرك ما بداخل الكتل الصماء من طاقة مخفية ومدفونة بها وما يتوارى تحت الأسطح، ويطلق العنان للغة خاصة وموسيقى محتجبة وأصوات هى من أصل الكون. ويصبح العمل الفنى المنحوت ميداناً ومجالاً يتيح للمتلقى والمشاهد فرصة قريبة لتلمس عمق الحياة وجوهرها ويقترب أكثر من المعانى الأصيلة والأساسية بل والقوية التى تكون بمثابة الميزان الذى يضبط العلاقات بين الأشياء والمعانى والأحاسيس وشعورنا بالجمال.

إن العمل الإبداعى عند أحمد عبد العزيز يعتمد على التحضير والمشاهدة المتعمقة لكل ما يعن له من ملاحظات فى الحياة، فهو مشاهد جيد للغاية ومثابر فى ملاحظاته ويربط بين المشاهدة العلمية والرؤية الشعرية أو الشعورية للموجودات والأحداث بتطوراتها المختلفة وصورها المتعددة، إنه فى ثقافته يجمع بين عناصر عديدة متآلفة ومتضاربة أحياناً ويستطيع أن يوطد العلاقات المحكمة بين عناصر الأشياء المتآلفة أو المتصارعة، فالشكل النحتى عنده مشحون بطاقة عالية للغاية يستطيع أن يجتذب بها كتلا ممتلئة ومفعمة بالمعانى والأسرار، التى تشد وتأسر المشاهد المتذوق فى رحلة إبداعية واجدا كشفاً للغز الجمال المختبئ وراء الأسطح الخشنة أو الملساء المولدة من كتل التمثال ابنة الأرض والجبال والهواء والمياه.

ولكن أحمد عبد العزيز الذى يعشق حضارة مصر التى تغوص فى أعماق لا يستطيع أن ينفصل أبدا عن هذه الرؤى والمعالجات التى تفيض بها حضارة وإبداعات الأقدمين، ولكنها هى موجودة فى أعماق نسيج انفعالاته وقدرته وطريقته الإبداعية، ولكن العمل النحتى عند أحمد عبد العزيز يبحث فى الإنسان عن أجل وأقوى ما يميز الإنسان الذى به يقف ضد الظلم والقبح وكل ما يهدد الإنسان. إن العمل المنحوت عنده تجميع مكثف للغاية لحالة إنسانية بالغة مشحونة ترفض كل ما يدمر القيم النبيلة، وترسخ كل المبادئ التى تحفظ للإنسان إحساسه الجميل بالحياة.

**السيد عبده سليم (1952)**

من مواليد كفر الشيخ، ويعمل مدرسا بكلية التربية النوعية بطنطا، وشارك فى العديد من المعارض الجماعية والخاصة والمسابقات العامة، ويمتاز أسلوبه بالميل إلى الجو الأسطورى فى أعماله، وتأثره بأسلوب النحت المصرى القديم أيضاً. وقد قدم الفنان أعماله فى خامة البرونز التى استهوت الفنان وقد تميز فيها لإدراكه الواعى بتقنيات تلك الخامة. وفى تمثاله «رجل وامرأة» من البرونز والذى يمثل

تكوينا يضم رجلا وامرأة فى حركة إيقاعية تميل إلى حركات فن الباليه بأسلوب يميل إلى التبسيط فى معالجة الأسطح، حيث الشكل البسيط المستدير الذى تحتوى كتلتيه فراغاً بينهما تكاد تتقسمه حركة الأيدى للرجل وتلك الحركة زادت من الترابط بين الكتلتين بصريا ومعنوياً، والعمل هنا نفذه الفنان بطريقة السبك بالشمع المفقود كالمصريين القدماء، واستفاد الفنان من إمكانيات خامة البرونز ولونها مؤكداً الملمس الناعم للتكوين وحفاوة الأسطح بالضوء الساقط عليها.

وفى تمثاله «تكوين» من البرونز والذى يميل إلى الأسطورة حيث يمثل شكل حيوان يحمل مومياء إنسان يقف عليه كطائر ربما يكون نسراً، ولقد عالج الفنان التكوين بمهارة من حيث توزيع الكتل والربط بينها عن طريق الخطوط الأفقية والرأسية فى تحليل جسم الحيوان متأثراً فى ذلك بأسلوب النحت المصرى القديم من حيث تحليله للشكل سواء للمومياء أو لتحليله جسم الحيوان الذى يرجع بنا إلى شكل سرير الملك «توت عنخ آمون».

**سمير شوشان (1953)**

ولد بالإسكندرية والتحق بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وحصل على درجة الماجستير فى عام 1981، ودكتوراه الفلسفة فى الفنون عام 1988، ثم درس بأكاديمية الفنون الجميلة بروما لمدة عام فى سنة 1983، ثم درس الميدالية بأكاديمية الميدالية بدرا سك النقود الإيطالية عام 82 - 1983 ثم حصل على دبلوم فى الطلاء الكهربى بأريزونا بالولايات المتحدة الأمريكية، وهو أستاذ ورئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وتنوعت أعمال الفنان فى موضوعيتها وخاماتها وأحجامها بأسلوب ينحو إلى البساطة ،وفى بعض أعماله اتجاه إلى الموروثات الشعبية كما فى تمثاله «عروس المولد» والعمل عبارة عن كتلة رأسية ذات خطوط لينة فى الإطار الخارجي للتمثال وفى تحليلاته استخدم الأسطح ذات الزوايا المنكسرة تأكيداً للمرحة الورقية التى تزين بها عروس المولد، والكتلة الرئيسية للتمثال تأخذ شكلاً أسطوانيا رشيقا يشبه المآذن فى استقامتها، والعمل مستمد من العروسة الشعبية لمولد النبى الشريف وبلون أحمر يماثل ما اختاره الفنان الشعبى. والعمل ملىء بالوحدات الزخرفية التى حرص الفنان المسلم قديماً فى خلال عصوره المختلفة أن يشغل بها فراغ العمل الفنى، فالتفاصيل الزخرفية يحتفى بها التمثال، وتناول الفنان هذا الموضوع وذلك الشكل إنما يؤكد على استلهام التراث بمفرداته التى تظل شاغلا للفنان ولكثير من الفنانين المصريين تواصلا مع التراث لرؤية مستقبلية تؤكد وتدعم فكرة الهوية المصرية والأصالة بحثا عن تأكيدها وإضفاء الطابع القومى للأعمال النحتية وعيا بخصوصية الإبداع وانفراداً بمفردات تأكيد الهوية فى مواجهة ظاهرة الاغتراب الفنى.

وتأتى الموجة الجديدة من مبدعى التسعينيات، غير عابئة بثقافات الأجيال السابقة، بل تأتى متطلعة إلى ارتباط أوثق بالمنابع البدائية والفطرية وبنزعات الحداثة وما بعد الحداثة فى الفن الغربى، مستغرقة - بالدرجة الأولى - فى قضايا تقنية، فيما تتضاءل لديها مساحة الرؤى الفكرية الكبيرة مع بعض الاستثناءات التى لا تغير القاعدة وتنكمش مساحة القضايا المشتركة التى تخلق توحدا بين الفنان والجماهير، وإذا وجدت لديها ثمة أفكار أو رؤى تعبيرية، فهى تتوغل داخل ذات الفنان الفرد، وتبدو الشحنة فيها كذبذبات انعكاسية غامضة، ولعل السبب يعود أساساً إلى أثر صالون الشباب السنوى فى تعظيم مكانة الصياغة التقنية والمغامرة الشكلية والتحريض على الإطاحة بكل الموروثات والأشكال المتعارف عليها، وقد تم ذلك - غالبا - على حساب البعد الفكرى والالتزام الجماعى، مما كرس اعتقادا خاطئاً بأن المضامين الفكرية والاجتماعية لا علاقة لها بلغة التشكيل أو بأنها تتم على حسابها.

ويمكن رصد فنانى هذا الجيل منهم: «محمد جلال، طارق الكومى، شمس القرنفلى، أسامة السروى، صلاح حماد، نعمت سيد إبراهيم، إيمان البحيرى، فيصل سيد، الشاذلى عبد الله، محمدين ربيع، محمد الفيومى، سعيد أبو الخير، جمال عبد الناصر، ياسر طه، عبد المنعم عبد السميع، مازن إسماعيل، سامى عيد، محمود منير، ناجى تادرس»، وغيرهم.

وللفنان «محمد جلال» رؤية تعتمد على محاولة إيجاد نسق معاصر فى إطار الموروث من خلال أعمال تتسم بالبساطة فى التحليل وأيضا محاولة إيجاد شكل جديد، وطارق الكومى فى تجاربه المتواصلة يسعى إلى الإنشائية فى التكوين، وناجى فريد الذى لجأ إلى الروح الكامنة فى منحوتات مصر القديمة فى أحجاره التى تناولها بإتقان.

ونجد أزمات العصر تتوالى وتنعكس على أفكار الشباب من الفنانين فخرج النحت عن الإطار المتعارف عليه

ولا مانع من ذلك فى حدود سياق القومية، لكن الملاحظ أن مفهوم العولمة قد رسخ فى أذهان البعض منهم وبدأ يتحرر معه من القيم الثابتة لحدود المكان الذى يجب أن يكون له خصوصية فى التعبير حتى لا نتخلى عن الأصيل فى الإبداع، فخرج النحت بذلك عن الأطر التقليدية بخامات جديدة وإرهاصات هشة أحياناً فظهرت مجموعة لم تتبلور وتستقر أفكارها بعد والتى تنحو نحو منعطف خطير وهو البعد عن الهوية المصرية.

**المراجع:**

* 80 سنة من الفن - رشدى إسكندر - كمال الملاخ - صبحي الشاروني - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990.
* أنشودة الحجر - عز الدين نجيب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - 2000.
* الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى - شوكت الربيعى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1988.
* فن النحت العالمى المعاصر وأثره على فن النحت المصرى - محمد جاهين - رسالة دكتوراه 1988.
* فن النحت المصرى القديم وأثره على فن النحت المصرى المعاصر - محمد جاهين - رسالة ماجستير 1983.

## ملاحظات على فن النحت المصرى الحديث

د. صبحى الشارونى

من المعروف أن الفن هو عبقرية مصر الكبرى، وقد ظل فن النحت هو «قلعة فنونها». فهذا الفن قد تميز على مر التاريخ بشخصية متفردة لا يماثلها نحت بلد آخر.. ومن هنا يحتل فن النحت مكانة خاصة بين بقية الفنون الجميلة، لأنه يرتكز على قاعدة ثابتة من التراث العريق، رغم توقفه خلال العصور الإسلامية.

وفى مرحلة التنوير والتحديث التى شهدتها مصر فى بداية القرن العشرين، اتجه النحت إلى الاضطلاع بدور مماثل للدور الكبير الذى لعبه هذا الفن فى حياة الشعب المصرى خلال الحضارات المتعاقبة.. وانصرف أغلب النحاتين إلى التعبير عن القضايا والأفكار والموضوعات المحلية بأسلوب يجمع بين واقعية الشكل والطابع الخاص لكل فنان طبقاً لمواهبه وقدراته.

من ناحية أخرى ظل النحاتون – حتى الجيل الثالث – يحرصون على «التمثال الميدانى» والنحت المرتبط بالعمارة (الفن المونيمنتال) أى الصرحى، ولم ينصرف النحاتون إلى التمثال التجميلى الصغير إلا منذ نهاية الستينيات، فكان كل نحات يحرص على أن يتضمن عمله الطابع الصرحى للعرض فى الهواء الطلق.. ولا يخضع للضغوط التجميلية التى تجعل التماثيل صالحة للعرض فى الأماكن المغلقة المسقوفة.

لكن من جانب آخر نلاحظ أن فن النحت كان أقل تأثراً باتجاهات الحداثة فى الفن الغربى التى تتابعت فى القرن العشرين، وحاول – أكثر من فن الرسم – أن يكون مستقلاً، وبمعنى آخر كان أبطأ من فنون الرسم فى التأثر باتجاهات النحت الأوروبى التى تنشد الحداثة و«المعاصرة».. حتى انطلقت هذه الاتجاهات الحديثة منذ السبعينيات. فعلى مدى أربعة أجيال لم يتجه إلى الحداثة والإغراب إلا عدد قليل، والباقون انصرفوا إلى التعبير عن القضايا والأفكار والموضوعات المحلية بأسلوب يجمع بين واقعية الشكل المتأثر بالنحت الفرعونى وطابعهم الخاص وفق مواهب كل فنان وقدراته.

يقل عدد المثالين إذا قورن بعدد المصورين فى حركتنا الفنية، فمن بين 460 فناناً تم رصدهم فى دليل الفنانين المصريين، هناك 93 نحاتاً فقط. لقد ضاعت أعمال عدد منهم وتخصص بعضهم فى التماثيل الشخصية التى تثبت فى الأماكن العامة والخاصة مثل أعمال أنطون حجار (1893 - 1961) وهو من نجوم الجيل الأول اللامعين. كما لم نعثر على أى نماذج من أعمال عثمان مرتضى دسوقى (1896 - 1925)، فقد اندثرت كل تماثيله المنفذة بالجبس، لوفاته فى سن مبكرة قبل إنشاء متحف الفن الحديث.

إن صعوبة الاحتفاظ بالآثار النحتية، وتعذر تخزينها عندما تكون من خامة هشة، خاصة بعد انفصالها عن العمارة، مع النظر بعين الاعتبار إلى الظروف الصعبة التى مر بها «متحف الفن الحديث» عند هدم مبناه الذى كان يقع قرب ميدان التحرير، وتخزين معظم محتوياته فى موقع «مؤقت» صغير لمدة ربع قرن تقريباً، وما يمكن أن تتعرض له المنحوتات الهشة الخامات فى هذه الظروف، جعل الاقتناء المتحفى من هذا الفن محدوداً نسبياً.

لكن رغم كل هذه الظروف فإن مجموعة النحت بمتحف الفن المصرى الحديث تعطى صورة جيدة عن مستوى الإبداع الخلاق فى هذا الميدان، فهى تؤكد مدى الارتباط بين هذا الفن وجذوره الممتدة عبر آلاف السنين مما جعله وقف أصيلاً راسخاً أقل ميلا مع رياح الحداثة المتغيرة الاتجاه حتى وقت قريب.

### العوامل المؤثرة فى النحت المصرى الحديث

أهم العوامل التى تؤثر فى فن النحت هى «البيئة الجغرافية»، والتراث الفنى السابق فى فن النحت، ثم الخامة التى ينحت فيها الفنان تمثاله، ثم الفكر المسيطر خلال عصر إنتاج المنحوتة.. إنها أربعة أبعاد تحقق للعمل النحتى شكله وقيمته.

ويمثل عامل البيئة، وما يتضمنه من خصائص جغرافية ومناخية، أول العوامل المؤثرة فى فن النحت سواء بشكل مباشر أو غير مباشر.

فالعمل الفنى التشكيلى عموماً باعتباره ذلك النوع من الفنون الذى يتعامل مع «الأشكال»، ينعكس عليه «شكل» البيئة الجغرافية انعكاساً مباشراً، فمصر ذات الهضبتين المستويتين نسبياً، والنهر المندفع فى رفق بغير شلالات أو جنادل والحقول المنبسطة الهندسية التخطيط ثم الصحراء الممتدة حولنا، هذا الشكل الجغرافى الفسيح ينعكس على

شكل العمل الفني خاصة النحت.. فتتجه السطوح إلى الانفتاح والاتساع والكتل إلى التماسك والبساطة، مع النفور من النتوءات العالية والظلال العميقة، والبعد عن الفجوات والفراغات.

أما التراث فقد كان أهم منابع الإلهام للنحات المصرى طوال النصف الأول من القرن العشرين، إنه يمثل عنصر الأصالة، وامتدادات الملامح القديمة فى الإنتاج الفنى الحديث هى التى تحقق الشخصية المحلية، ولقد أخذ النحاتون من التراث صفاته الثابتة المستمدة من طبيعة البيئة، فهو يعبر عن رقى الحواس التى هذبتها ظروف العمل الزراعى المواتية، بسبب انتظام فيضان النهر.. فاتصفت منحوتات التراث بالتوازن والهدوء والوقار والجلال مع مثالية التعبير. إن هضم هذه الصفات، هو الذى حقق لفن النحت المصرى الحديث مميزات الثبات والاستقرار وبلاغة التعبير النحتى بالكتل والخطوط.

والخامة فى فن النحت تمثل العامل الذى يحتل المرتبة الثالثة مباشرة فى تحديد شكل العمل المنحوت، فبعد تأثير البيئة والتراث فإن المادة التى يصنع منها النحات تمثاله تفرض شروطها، إنها تضع حدوداً للجماليات الفنية وتوجه الفنان نحو مواطن الحسن التى يظهرها فى تمثاله.

ونحن نعرف جيداً أن مادة الرخام أو المرمر تغرى المثال بالاستغراق فى إظهار مفاتن بشرة الطفل الملساء أو المرأة الناعمة، فى حين يدفع الجرانيت الخشن الحبيبات كل من يتصدى لاستخدامه فى صناعة التمثيل إلى الاتجاه نحو الضخامة والصرحية والشموخ ليشاهد التمثال من بعيد، محققاً بذلك إبهاراً للمشاهد الذى يتعجب لقدرة الفنان على السيطرة والتحكم فى الحجم الضخم، وقدرته على قهر الخامة الصلبة وإخضاعها أثناء التشكيل.. أما الخشب فهو يغرى بعمل تماثيل لا تزيد عن الحجم الطبيعى للإنسان كما تدفع الفنان إلى عمل فراغات بين الأطراف والجذع لأن طبيعة خامة الخشب المأخوذة من الأشجار ذات الأفرع هى التى توحى بذلك.. وعلى نفس المنوال فإن الأحجار الكريمة والملونة تغرى بالتطعيم والأشغال الدقيقة بينما حجر الديوريت الشديد الصلادة يغرى بالاتجاه إلى إبراز صفات الجبروت والافتجار.. وهكذا.

ومن المهم أن نوضح معنى مصطلح «احترام الخامة».. فبداية لا يتحقق استمتاعنا بالتمثال المنحوت نتيجة لمطابقته للواقع وإنما لقدرة المثال على إبراز المميزات التشكيلية الخاصة لكل خامة.. وإلى جانب احترام المميزات الخاصة للخامة لابد من مراعاة متطلبات المكان الذى يصنع التمثال ليثبت فيه.. فالتمثال الصغير الذى يصنع ليعرض فى ركن بحجرة الاستقبال يختلف عن التمثال الذى يصنع ليقام فى الهواء الطلق ليرى من مسافات بعيدة، والاختلاف هنا لا يتعلق فقط بالحجم وإنما يتعلق أيضاً بأسلوب التنفيذ وبالجوانب التى تحظى باحترام أكبر وعناية أكثر خلال التنفيذ.

**النحت والمجتمع**

الفن هو أحد الأبنية «الفوقية» فى المجتمع، كالعقيدة والفلسفة ونظام الحكم.. وهذه الأبنية العليا ترتكز على القاعدة الاجتماعية أو البناء «التحتى» الذى يمثل قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج فى المجتمع.. فالبيئة والخامات والتراث يقتصر تأثيرها على الشكل العام للنحت أو الطابع العام للفن، ولكن الأفكار الناتجة عن الظروف الاجتماعية هى التى تحدد دور الأعمال الفنية وتوضح مضمون العمل الفنى، الذى يؤثر على شكله بالضرورة.

لقد كانت مصر بلداً زراعياً حتى منتصف القرن العشرين.. فرغم قيام البنوك الوطنية والاتجاه إلى الصناعات المعتمدة على المنتجات الزراعية بعد ثورة 1919. إلا أن الفلاحة كانت هى المهنة الرئيسية للسكان، فكانت بلداً إنتاجياً يحتفل ويمجد العمل اليدوى، فكان تأثير البيئة الريفية قوياً على الفن.. وساد الاتجاه إلى التصنيع من عام 1965 حتى 1971 وبعد هذا التاريخ تحققت السيادة للمدينة بدورها التجارى.. فهز هذا التحول أثر البيئة الريفية على فن النحت، فتغيرت أشكاله وتخلخلت علاقته بالمكان والتراث نتيجة للانقلاب الفكرى المصاحب للتحول من الإنتاج إلى الاتجار.

فمن الناحية الاجتماعية شهدت بداية القرن العشرين معالم اليقظة والنهوض فعبرت أعمال الجيل الأول عن معانى المقاومة والانطلاق وابتكار الرموز القومية المملوءة بالأمل والتطلع واليقظة، وارتفع شعار الإحياء لفنون الأجداد متمثلة فى استخدام حجر الجرانيت فى تمثال نهضة مصر.

وأنتج الجيل الثانى فى ظروف انحسار المد الثورى الوطنى والأزمة الاقتصادية العالمية (1930 - 1933) ثم التصالح مع المحتلين بتوقيع معاهدة 1936.

وخرج الجيل الثالث ثائراً متمرداً خلال الحرب العالمية

الثانية ومرحلة الغليان الوطني في أعقابها.

أما جيل الوسط فقد شهد حل الأحزاب وتجريم العمل السياسي والفكري ثم المد الوطني الكاسح في مواجهة العدوان الثلاثي عام 1956 والتحول بعده إلى التصنيع والبناء، وكانت هذه السنوات سنوات إنتاج وتحول سريع الإيقاع.

لكن مشروع إقامة (دولة صناعية مستقلة اقتصادياً) هزم في حرب 1967 ثم تحول الاتجاه في حقبة السبعينيات وما بعدها إلى الاقتصاد التجاري والاستهلاكي، وهو يختلف عن الاقتصاد الزراعي والصناعي في أنه غير منتج من ناحية وفي تعاظم سلطة وسيطرة المدينة وخاصة العاصمة ثم الموانى التجارية.. من ناحية أخرى.

ونستطيع أن نلاحظ تأثير هذه المراحل على أعمال النحاتين الذين عملوا في ظلها، وتأثروا بها، وحاول بعضهم أن يشارك فيها أو يعبر عنها.

**الجيل الأول**

لقد وضع أول العلامات الفنية المثال محمود مختار (1891 - 1934) عندما استطاع أن يبتكر الصيغة الجمالية الملائمة لتزاوج القيم الفنية الأوروبية - وخاصة الفرنسية - في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بالقيم الجمالية الفرعونية، ثم سخر هذا الابتكار للتعبير عن المرحلة الاجتماعية التي عاشها، مرحلة النهضة والبحث عن الشخصية المصرية في أعقاب ثورة 1919.

فحظي فنه باحترام وتقدير الأوساط الفنية الفرنسية التقليدية، واكتسب في نفس الوقت حماس وتأييد الجماهير المصرية التي أشعلت ثورة مصر الوطنية.

كان مختار هو أول فنان مصري يعرض أحد أعماله في معرض عالمي (تمثال عايدة عام 1912) وأول فنان يفوز بالجوائز الفنية في أوروبا (الميدالية الذهبية لمعرض السراي الكبرى «جراند باليه» عن تمثاله نهضة مصر ثم جائزة معرض 1925 عن تمثاله لأم كلثوم)، كما كان أول فنان مصري يقيم معرضاً شخصيا لتماثيله في باريس سنة 1930 الذي عرض فيه ثلاثين تمثالا اشترت الحكومة الفرنسية واحداً منها هو «عروس النيل» لمتحف التويلري.

وهو صاحب تمثال نهضة مصر المقام حالياً أمام جامعة القاهرة، وتمثالي سعد زغلول الميدانيين بالقاهرة والإسكندرية.. إنه باختصار أول من أعاد الحياة لإزميل النحات المصري بعد أن صمت لمئات السنين.. وهو الوحيد الذي أقامت له الدولة متحفاً خاصاً لإنتاجه الفني بحديقة الحرية بالجزيرة، ومحتويات هذا المتحف تمثل جزءاً مكملاً لمتحف الفن المصري الحديث خاصة لمن يهتم بمتابعة فن النحت المصري من بدايته في القرن العشرين.

لقد حقق محمود مختار في حياته الفنية القصيرة مكانة وشهرة بين الملايين تنافس شهرة الزعماء السياسيين، وأسلوبه في النحت كانت بصماته واضحة على هذا الفن حتى وقت قريب.

عاد مختار إلى مصر محمولاً على أعناق الجماهير التي أشعلت ثورة 1919 وجمعت التبرعات لإقامة تمثال نهضة مصر، واستطاع أن يحقق صيغة مجسمة في عصرنا الحديث تمزج بين مميزات التراث الفرعوني وبين مقاييس الجمال الفرنسية في القرن التاسع عشر.. وقال مختار في ذلك: «إنني أؤمن أن أعظم شعبين في العالم في فن النحت هما مصر أولاً وبعدها فرنسا.. لقد أوجد الإغريقيون نحتاً فيه رشاقة عن النحت المصري، ولكني لا أحس فيه صفاء نحت مصر القديمة وما يحمله من طاقات القوة والحياة»، وهذه العبارة تلخص وتوضح موقف مختار من القمتين العريقتين في العالم، وإلى أي مدى استفاد من كل منهما..

إن فلاحاته منحوتات في الرخام، وهو خامة النحت الإغريقي.. كن باريسيات في زي فلاحات مصريات لهن رشاقة الفرنسيات وقوامهن، ولهن ملابس وحركات وتصرفات الفلاحات المصريات مع بساطة في التصميم الذي تسوده خطوط رأسية معبرة عن العظمة والشموخ والشعور بالخلود، وهو ما استوحاه من تشبعه بروح الفن المصري القديم.

وهكذا جسم مختار في تماثيله ونصبه الوعي القومي في مرحلة الثورة الوطنية، ووضع أول تعبير نحتي عن الشخصية المصرية في العصر الحديث.

ولقد أعجب مختار بالحركة التي تتسم بها تماثيل رودان وأتباعه. فالحركة في نظر الفنان المصري الذي يعرف مدى مقاومة الحجر لها، تعني الانتصار على المادة والسيطرة عليها.. خاصة الحركة المتمثلة في جسم المرأة الرشيقة القوام، وهي عند مختار تتخذ شكلاً انسيابياً يذوب في تموجات متتالية.. وهي صفات معتادة في التماثيل الرخامية، لكنها كانت شيئاً جديداً عندما نفذها

مختار فى الحجر الجيرى والجرانيت.

لكن الجيل الأول من النحاتين المصريين لم يضم مختاراً وحده، وإنما كان إلى جانبه نحاتون آخرون، وصلت إلينا أخبارهم، وربما نجد فى متحف الفن المصرى الحديث نماذج من أعمال بعضهم.. من بينهم الفنان محمد حسن (1892 -1961) وكان قريباً من أصحاب السلطان وجليساً للحكام، وكان أكثر فنانى الجيل الأول مهارة فى الأداء يستطيع تنفيذ كل ما يوكل إليه من أعمال فنية وإدارية، وقد عرف بنشاطه الإدارى فى قيادة وتوجيه الحركة الفنية، فهو أحد قادة النهضة الفنية الحديثة وكان رائداً لمدرسة فنية عملية فى الفنون التطبيقية، كما مارس الرسم والتلوين وإقامة التماثيل وصياغة المعادن والرسم الكاريكاتيرى. وأيضا النحت الكاريكاتيرى.

وتوجد مجموعتان نحتيتان من إبداعه فى ساحة متحف الفن المصرى الحديث، توضحان مدى مهارته وقدرته على تشكيل المجموعات النحتية المكونة من عدة أشخاص فى تكوينات متوازنة مبهرة للمشاهد، إنهما من البرونز، وكانتا مثبتتين على جانبى مدخل دار الأوبرا الخديوية التى أحرقت عام 1971، والمجموعتان النحتيتان تعبران عن وحدة الفنون وعن الثقافة الرفيعة بفروعها المختلفة مع الترحيب بالقادمين إلى عروض دار الأوبرا.

لكن محمد حسن لم يشتهر كنحات، ولم يهتم بإضافة الطابع المصرى أو استيحاء الفن الفرعونى فى تماثيله.. واكتفى بإظهار براعته وتفوقه فى اتباع المنهج الكلاسيكى الذى تعلمه فى إيطاليا خلال بعثته هناك فى نهاية العشرينيات، مكتفياً بالقيم الفنية والموضوعية الرفيعة التى أودعها إنتاجه.

خلال الثورة الوطنية تكونت الجمعية المصرية للفنون الجميلة وأقامت ثلاثة معارض فى سنوات 1919 و1920و1921، وكانت تقود نشاط هذه الجمعية سيدات المجتمع تحت رعاية الأميرة «سميحة حسين» ابنة السلطان حسين كامل، وكانت فنانة تمارس النحت.

ومن بين نحاتى الجيل الأول يبرز أيضاً اسم أنطون حجار (1893 - 1962) الذى وضع فنه فى خدمة المجتمع ملبياً الاحتياجات التى تطلب منه وخاصة فى ميدان التماثيل النصفية، وله عدة تماثيل فى أماكن عامة لشخصيات عظيمة عاصرها منها تمثال عبد الرحيم باشا الدمرداش (المقام فى مدخل مستشفى الدمرداش بالعباسية). وتمثال جرجس باشا أنطون مؤسس المستشفى القبطى بشارع رمسيس، الذى أنجزه عام 1949 (والتمثال معروض حالياً فى مدخل المستشفى). وكان قد أبدع تمثاله الشهير لرأس سعد زغلول الذى نسخ آلاف المرات وكان يعرضه الباعة الجائلون فى شوارع وحارات القاهرة والمدن الريفية بعد رحيل سعد زغلول.. وأسلوبه فى تشكيل التماثيل النصفية واقعى يلتزم بتسجيل الملامح الشخصية وإبراز روحها وأهميتها.

أما عثمان مرتضى الدسوقى (1896 - 1925) فقد اندثر كل إنتاجه لوفاته قبل قيام متحف الفن الحديث. وكان ماهراً مبدعاً حتى أن محمود مختار عندما شاهد إنتاجه فى باريس عندما سافر مبعوثاً للدراسة هناك قال عنه: «والله الولد ده أحسن منى»!!.

وقد مرض خلال بعثته فى باريس فعاد ومات فى القاهرة عن 29 عاماً بعد أن شهدت القاهرة عدداً من تماثيله الصغيرة الشخصية فى المعارض العامة وكانت من الجبس فضاعت كلها.

آخر نحاتى الجيل الأول - وهو الجيل الذى ولد قبل مستهل القرن العشرين - هو الفنان محمود حسنى (1899 - 1955) الذى وضع فنه فى خدمة المجتمع، مثل عمل الخرائط المجسمة والنماذج التشريحية الطبية وتماثيل المتحف الحربى والتماثيل الشمعية، كما اهتم بالتمثال المتحرك وفن الكاريكاتير المجسم، وهى ميادين أهملها النحاتون من بعده.

لهذا يضع النقاد ومؤرخو الفن محمود مختار منفرداً على القمة فى هذه الحقبة من تاريخ النحت المصرى، وهى الربع الأول من القرن العشرين، حتى قالت عنه الفنانة إنجى أفلاطون فى تقريرها المقدم إلى مؤتمر الحمامات فى تونس عام 1972: «كان على محمود مختار أن يملأ بمفرده ذلك الفراغ المطلق فى مجال النحت، فوضع لبنات الأساس الأولى فى ذلك الفراغ، وإن كان مختار قد أقام فى فرنسا واستوعب مهارة أساليب أساتذته الفرنسيين والإيطاليين إلا أن عينيه كانتا مفتوحتين على النحت المصرى القديم، فجاءت أعماله الرائعة ذات مذاق فريد، ولعله كان أول من التفت إلى التراث فى العصر الحديث فنهل منه وطوعه ليكون لغة جديدة تعبر عن أفكار معاصريه، فأثرى الحياة بأعمال كانت تعبيراً قوياً عن يقظة الشعور القومى مثلما كانت ألحان صديقه سيد درويش وقوداً لثورة 1919.

### الجيل الثانى

يضم الجيل الثانى الفنانين الذين ولدوا بعد مطلع القرن العشرين وحتى الحرب العالمية الأولى.. وقد تعلم معظمهم على أيدى الفنانين الأجانب ثم فنانى الجيل الأول عقب عودتهم - فى نهاية العشرينيات - من بعثاتهم الحكومية فى أوروبا.. لقد بدأوا الإنتاج الفنى فى الثلاثينيات وهى حقبة التراجع فى المد الثورى الذى أشعلته ثورة 1919.

فبعد وفاة مختار عام 1934 وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية (1945) ساد فن النحت اتجاه يمجد أعمال محمود مختار.. وأصبحت تماثيله مثلاً أعلى لطلاب الفن فى مدرسة الفنون الجميلة العليا وخارجها.. وراح أساتذة النحت يضعون أعماله أمام تلاميذهم كنماذج تحتذى، ويتحدثون عنه بتفخيم كزعيم وفنان مبدع دون أن يحددوا بمنهج نقدى واضح جوانب عظمته.

وشهدت مصر جيلاً بأكمله هيمن على فن النحت لسنوات، كان يقدس مختاراً إلى أبعد الحدود ولم يفكر أحدهم فى تجاوزه، لأن أبناء هذا الجيل فى محاولتهم التشبه به وتقليده لم يحققوا فى أحسن حالاتهم إلا نسخة تقترب من فن محمود مختار ومن مقاييس الجمال التى أودعها أعماله الفنية.

ومن المؤكد أن هذا الاتجاه الأكاديمى الذى ساد فن تلك الفترة يمثل التحقيق العملى للأهداف التى أقيمت من أجلها مدرسة الفنون الجميلة، وهى الأهداف التى تمرد عليها مختار.. فإن السير على النمط الأوروبى فى النحت هو بالضبط ما كانت تهدف إليه الدراسة فى مدرسة الفنون الجميلة المصرية عند إنشائها، لإرضاء الأثرياء بتحقيق فن أوروبى الطابع ينتجه مصريون منخفضو الأجور.. وهكذا سادت المدرسة المحافظة فى فن النحت التى لا تحمل من الطابع المصرى إلا أقل القليل.

ومن المهم تأكيد الدور الفنى لأعمال محمود مختار إلى جانب دورها السياسى، فهى من الناحية الفنية، أرست مجموعة من الرموز الوطنية مثل التعبير عن مصر بالفلاحة الأم، والتعبير عن النهضة بخلع الحجاب عن وجه المرأة كما فى تمثال نهضة مصر، والتعبير عن المجد الفرعونى (المصرى القديم) برمز أبو الهول كما فى تمثال نهضة مصر أيضاً.. وهو فى نفس الوقت ابتدع الصيغة المعبرة عن الخصوصية القومية فى الفن خاصة فى فلاحاته حاملات الجرار..

وباستمرار اعتماد المثالين المصريين على السراى والإقطاع وتشجيع الأثرياء، استمر الإنتاج المصرى مقلداً للفن الأوروبى. ولم يكن اختيار النحاتين المصريين للموضوعات المحلية فى تماثيلهم إلا نوعاً من الطرافة والتزيين.. ولم يكن من المستطاع إحداث أى تغيير فنى ذى قيمة إلا بخلخلة العلاقة بين الفنان والطبقة المالكة للنقود التى يتعيش عليها ويتشبه بها والتى تميزه عن باقى أفراد طبقته «لعبقريته».

وهكذا لم يحقق الارتباط بين الفن ورعاته غير الأسلوب الأكاديمى الذى لم يتوصل إلى صيغة لها قوة وجماهيرية وعظمة ما قدمه مختار باعتباره فنان البرجوازية المصرية (حزب الوفد) خلال فترة ثوريتها.. وهكذا سادت المدرسة المحافظة فى فن النحت وهى لا تحمل من الطابع المصرى إلا القليل. لكنها مع هذا (والحق يقال) قد حققت للحركة الفنية خلال هذه المرحلة الكثير من المكاسب. فقد تقررت ميزانية للبعوث الفنية عام 1924 وأقيم أول معرض لصالون القاهرة فى نفس السنة، ورصدت ميزانية للمقتنيات ابتداء من عام 1925، وكونت الدولة لجنة استشارية للفنون الجميلة وشكلت النواة الأولى لمتحف الفن الحديث، كما تم تمصير الوظائف الفنية عام 1938.

وعلينا أن نتذكر الأوضاع الفنية فى الثلاثينيات عندما كان المعرض السنوى الشامل وهو «صالون القاهرة» يعرض فيه المصريون مع الأجانب المقيمين فى مصر، وكان عدد المصريين يتزايد عاماً بعد عام، ففى عام 1932 بلغ عدد المصريين 62 عارضاً قدموا 167 عملاً من مجموع الأعمال التى عرضت وعددها 535 عملاً.. وظلت هذه النسبة تتغير تدريجياً حتى بلغت 187 عملاً للفنانين المصريين فى معرض 1940 من مجموع الأعمال المعروضة والبالغ عددها 579 عملاً.

هذه الأرقام توضح لنا سبب تغلب الاتجاه الأوروبى فى تلك الفترة لأن الاتجاه السائد والأغلبية العارضة أوروبية كما أن سوق الفن فى نفس الوقت كان يقتصر على الأعمال المتقنة أكاديمياً.

من أقطاب هذا الجيل المثال إبراهيم جابر (1902 - 1971) الذى بدأ تألقه فى الثلاثينيات وتأثر بمنهج محمود مختار فى صياغة التماثيل، ومعظم أعماله صغيرة الحجم لا يزيد ارتفاع أى منها عن 60 سم، التزمت الأسلوب

الواقعى فى النحت المجسم والنحت البارز.

وكان أحمد عثمان (1908 - 1970) من قادة الحركة الفنية، دراسته فى إيطاليا جعلت فى إنتاجه مذاقاً إيطالياً ممتزجاً بصفات النحت المصرى القديم وله العديد من الأعمال فى الأماكن العامة وهو الذى أقام كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وكان أول عميد لها.

أما سعيد الصدر (1909 - 1986) فرغم شهرته كخزاف إلا أنه مارس النحت أيضاً وقد التزم فى منحوتاته بالتقاليد الواقعية.

المثال السيد مرسى صادق (1909 - 1986) مارس فن النحت من عام 1934 ملبياً ما يطلب منه تنفيذه، ومن أعماله الباقية تمثال الزعيم سعد زغلول الذى نفذه وصمم قاعدته والمقام بمدينة بنها، وقد انهمك فى هذا العمل الميدانى من عام 1936 حتى 1938.. وأقام العديد من التماثيل النصفية والأعمال النحتية بقصر الأميرة السابقة شويكار.

وكان منصور فرج (1910 - 2001) من أكثر الفنانين تألقاً بين زملائه من الجيل الثانى.. فأعماله المشتركة مع أحمد عثمان فى الأماكن العامة كانت ملء الأسماع طوال الثلاثينيات والأربعينيات، وهو من قادة الاتجاه الواقعى فى فن النحت وكان يستهلم التكوينات والخطوط التى تميز بها النحت المصرى القديم وهى من الصفات المميزة لأعماله.

أما مصطفى متولى (1911 - 1988) فقد تميز بمهارة وقدرة عالية فى ميدان مطابقة الواقع، وقد أقام عدداً محدوداً من تماثيل الموضوعات والتماثيل الصغيرة، بينما ركز اهتمامه ونشاطه فى الأعمال الجدارية والتماثيل الميدانية والنماذج المجسمة.

كان صادق محمد (1912 -؟؟) من المثالين القلائل الذين شاركوا فى حركات التمرد الفنى التى ظهرت فى مصر خلال الحرب العالمية الثانية، فقد عرض عدداً من الأعمال التى تميل إلى الرمزية مع ميل إلى السيريالية أحياناً، لكنه اشتهر بأسلوبه الواقعى بعد ذلك وهو استخدام بعض التلخيص واستخدام الرمز مع التشخيص، وكان يتنقل من مدرسة فنية إلى أخرى معتمداً على مهارته التى اكتسبها على مدى خمسين عاماً من الإنتاج الغزير.

عرف الفنان عبد القادر رزق (1912 - 1978) بعد وفاة محمود مختار مباشرة وقد فاز بميدالية صالون القاهرة الفضية عام 1934 فأطلق عليه اسم خليفة محمود مختار ومع هذا فإن بصماته الحقيقية تتركز فى خدماته لحركة الفن المصرى.. بينما إنتاجه تميز باستلهام الروح المصرية مع الرصانة والمهارة فى الأداء وكان أستاذاً للعديد من المثالين الذين درسوا بقسم الدراسات الحرة، وكان متفوقاً فى ميدان التماثيل الشخصية.

أما ميشيل جرجس (1915 - 1994) فهو من الفنانين الذين وضعوا مواهبهم فى خدمة الحياة اليومية، لهذا لم يتجه إلى الاشتراك فى المعارض العامة أو إقامة المعارض الخاصة لإنتاجه الذى لم يتوقف عن إبداعه، واكتفى بالاتصال المباشر بالجمهور عن طريق رسومه الصحفية وتصميماته للإعلانات فى مؤسسة الأهرام، وتماثيله الواقعية تصور الوجوه والفلاحات بأسلوب فيه رزانة وسكونية.

محمد الشعراوى عبد الوهاب (1916 - 2003) وهو خزاف، لكنه بعد سنوات من التخصص فى فن الآنية، أعلن أن الإناء قال كل ما عنده، واتجه إلى تشكيل طينة الخزف بمفهوم نحتى، متخلياً عن القيمة النفعية ومعوضاً إياها بالتركيز على الوظيفة التجميلية.. فى البداية استلهم المبانى والعمائر.. ثم انتقل إلى مرحلة تشكيل كلمات اللغة العربية وأسماء الله الحسنى والآيات القرآنية فى تماثيل مجسمة.. وقد تأثرت منحوتاته بأشكال العمارة المتميزة فى اليمن وحضرموت فأصبحت نوعاً من الفن التجريدى الذى يجمع بين القيم النحتية وسمو العمارة وفخامة الخزف.

**العلامة الثانية لجمال السجينى**

يمثل فن جمال السجينى (1917 - 1977) مرحلة متميزة فى تطور فن النحت المصرى الحديث. فبعد مشاركته فى النشاط الفنى لمدة ثمانى سنوات بأعمال رومانتيكية الاتجاه، اتجه فى منتصف الأربعينيات إلى إدخال الاتجاهات الحديثة فى فن النحت، واختار منها الرمزية والتعبيرية.

وقد تأثر فى البداية بأسلوب محمود مختار الذى يستمد جمالياته من الفن المصرى القديم ومن النسب الجمالية لفن النحت الفرنسى ولكنه أضاف إلى ذلك إنجازات الفن الشعبى ثم أشكال العمارة الريفية وأخيراً روح النحت الأوروبى الحديث وخاصة فى أعمال المثال الإنجليزى «هنرى مور».. كما أنه شارك بفنه فى أحداث العصر ونادى بضرورة تعبير فن النحت عن موقف الفنان الاجتماعى والسياسى، فكون جماعة «صوت الفنان» ونادى

بضرورة تجاوز فن محمود مختار، وشارك فى الجماعات الفنية المتمردة فى الأربعينيات وهو النحات الوحيد بعد المثال «صادق محمد» (1912 - ؟؟) الذى شارك فى الجماعات الفنية المتمردة.

كان السجينى ماهراً فى استخدام معطيات الجداريات الإسلامية وخاصة الزخرفة العربية.. وكان بارعاً فى فن الميدالية ونفذ العديد من الميداليات التى تسجل أحداثاً هامة. كما قام بإحياء فن النحاس المطروق بعد عصره الزاهر فى الفن العربى حتى عصر حكم المماليك، لقد ظل السجينى طوال ثلاثين عاماً من أبرز الأسماء فى ميدان التشكيل والتجسيم، وتميز بغزارة الإنتاج، وكانت أعماله تثير الجدل والمناقشات.. لكن أفضل أعماله هى التى أنتجها فى ميدان الميدالية والنحاس المطروق.

**الجيل الثالث**

لم يبدأ التمرد على الاتجاه المحافظ فى الفن المصرى إلا من خلال جماعات كانت تضم فنانين وشعراء أجانب من المقيمين فى مصر عند منتصف الثلاثينيات، مثل جماعة مجلة آفور التى أسسها الشاعر الإنجليزى «جيرالد بولت» وكانت لقاءات هذه الجماعة تضم أشخاصاً من جنسيات مختلفة تتنوع ثقافتهم المتعمقة فى الأدب والفلسفة وتاريخ الفن وتاريخ الموسيقى والنقد.. مثل «أريك دى نمس» الرسام والموسيقى، و«دافيد دى باتل» الرسام الإنجليزى، و«وليم ويلز» المتخصص فى تاريخ العمارة، و«جون فليمنج» المتخصص فى تاريخ التصوير، و«سيزال دى بو» المؤلف المسرحى والناقد.. وكانوا يجتمعون ويتناقشون فى بيت أو مرسم أحدهم أو فى الزمالك بدار مجلة آفور.. وقد بدأ الاتصال بين هذه المجموعة من المثقفين المستوطنين ونظرائهم المصريين عندما بدأ يتردد عليهم الكاتب المصرى «جورج حنين» يشاركهم مناقشاتهم ونشاطهم، وكانت لغة الحديث بينهم هى الفرنسية، ثم ما لبث جورج حنين أن اصطحب معه بعض الفنانين والمثقفين الشباب أمثال كامل التلمسانى وكمال الملاخ وألبير قصيرى وموسكاتيلى ولطف الله سليمان وأنور كامل وراتب صديق، ثم رمسيس يونان وفؤاد كامل فيما بعد.

ومن هذا نلاحظ أن دخول الاتجاهات الحديثة إلى مصر بدأ على أيدى الفنانين الأجانب أيضاً، تماماً كما كانت سيطرة الاتجاهات الأكاديمية قبل ذلك بسبب نفوذ الفنانين الأجانب وتعاليمهم.

ويلاحظ أن الجماعات المتمردة التى ظهرت فى أوائل أربعينيات القرن العشرين وملأت الدنيا ضجيجاً حول الحداثة فى فن الرسم وأعلنت الثورة على الاتجاهات الفنية القديمة وهى جماعات «الفن والحرية» و«الفن المصرى المعاصر» و«الفن المصرى الحديث».. لم تضم سوى نحات واحد هو «صادق محمد» الذى لم يستمر فى تمرده على الشكل التقليدى فى فن النحت.. ولكن جماعة «صوت الفنان» كان مؤسسها هو المثال جمال السجينى عام 1945.. وقد أقامت معرضاً واحداً شارك فيه عدد كبير من الفنانين المصريين معظمهم من الشباب فى ذلك الوقت مع قلة من الأجانب، وهذه الجماعة انبعثت منها «جماعة الفن المصرى الحديث» عام 1946 ولم تضم نحاتين، لأن السجينى لم يشارك فيها.

لقد برز اسم جمال السجينى فى عالم الفن عام 1946 بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وبعد مرور أكثر من سبع سنوات على إتمام دراسته فى مدرسة الفنون الجميلة العليا.. ظهر بين زمرة الفنانين والمفكرين اليساريين وكان يعتقد أن السبيل السليم الوحيد يتمثل فى الالتزام المباشر، أى وضع الفن فى خدمة الفكر.. وهكذا عالج موضوعات الفلاح فى تمثال «هذه أرضى أنا» و«الفجر» الذى يرمز إلى التغيير والثورة.. وغير ذلك من الموضوعات التى تعالج القضايا السياسية بأسلوب رمزى فيه مبالغات مسرحية، وكان يصف اتجاهه «بالواقعية الاشتراكية» لكن من المهم أن نلاحظ عند السجينى وعند الرسامين الذين تبنوا هذا الاتجاه أنهم لم يلتزموا أبداً بالشكل الواقعى أو بالمواصفات التى وضعها «زدانوف» للواقعية الاشتراكية التى انتشرت فى الاتحاد السوفيتى ودول أوروبا الشرقية فى ذلك الوقت، وإنما اخترع كل فنان أسلوبه فى التشكيل ملتزماً بالجانب الفكرى وحده دون الجانب الشكلى.

وكان السجينى ماهراً فى استخدام معطيات الفن العربى وخاصة الزخرفية العربية.. لقد برع جمال السجينى فى فن الميدالية ونفذ العديد من الميداليات التى تسجل أحداثا هامة كما قام بإحياء فن النحاس المطروق بعد عصره الزاهر خلال الحكم العربى وكان رائدا فى هذا الميدان، وانهمك قبل وفاته بشهور فى إقامة التماثيل الشخصية التى تصور وجوه فنانى مصر ومفكريها المعاصرين. لقد ظل طوال ثلاثين عاماً من أبرز الأسماء فى ميدان التشكيل المجسم، لأنه كان دائم التجريب والبحث،

وتميز بغزارة الإنتاج وكانت أعماله تثير الجدل والمناقشات. لكن أفضل أعماله هى التى أنتجها فى ميدان الميدالية والنحاس المطروق.

عبد الحميد حمدى (1917 - 1978) كان عضواً فى جماعة حامد سعيد وقد تفوق فى إقامة التماثيل التى تصور رؤوس الحيوانات، لكنه لم يقتصر على هذا الميدان إنما عبر عن ثلاثة جوانب وتفوق فيها هى الموضوعات القومية ورءوس الحيوانات والتماثيل النصفية، ونلحظ فى إنتاجه أثر دراساته للنحت الفرعونى والنحت الهندى وأعمال «ميكل أنجلو» وقد اتبع الأسلوب الواقعى فى النحت وكان مدافعاً عنه.

المثال فتحى محمود (1918 - 1979) كان يعتبر أعمال عصر النهضة الإيطالية هى المثل الأعلى والنموذج الذى يصبو إلى بلوغ مستواه لكن شخصيته أضافت حيوية وحرارة جعلت أعماله تحظى بإعجاب عام خاصة لدى الذين يقدرون المهارة فى الأداء، وقد نجح فى تنفيذ عدد كبير من تماثيله فى الأماكن العامة.. وهو الفنان الذى يمثل النموذج الكلاسيكى الغربى فى مسار حركة النحت المصرى الحديث.

أما أحمد أمين عاصم (1918 - 1989) فقد عرف بموقفه الرافض لإنتاج التمثال الصغير الذى يوضع فى الأماكن المغلقة أو المسقوفة واتجه إلى التمثال الصرحى الذى يوضع فى الهواء الطلق والأماكن المكشوفة، ولم ينتج التماثيل الصغيرة إلا بعد بلوغه الستين.. لهذا كانت مشاركته نادرة فى المعارض العامة مكتفيا بالأعمال القليلة التى أقامها فى الأماكن العامة.

مارس محمود كمال عبيد (1918 - 2002) النحت والخزف معاً. وأقام أول معارضه فى فن النحت عام 1947، وهو من أعضاء جماعة حامد سعيد وله العديد من التماثيل الصغيرة، كما تخصص فى تماثيل الأشخاص.

أما كامل جاويش (1919 - 1994) فأعماله واقعية الاتجاه تأثر فيها بالفنون القديمة وفاز عنها بعدة جوائز فى مسابقات النحت.

وأحمد حافظ رشدان (1920 - ؟؟) كان أيضاً من أعضاء جماعة حامد سعيد، مارس الرسم والنحت وأجرى تجارب على استخدام اللدائن والبلاستيك ثم النحت على الخشب والعاج، وكان يهتم بالجوانب النظرية فى الفن وفكرة الاستخدام النفعى التجميلى لفن النحت.

النحات أنور عبد المولى (1920 - 1966) كان من التلاميذ المخلصين بجماعة حامد سعيد ومن أعضائها البارزين، وقد استطاع رائد هذه الجماعة أن يضع أعمال أنور عبد المولى فى بؤرة الضوء خلال رعايته لها والدعاية لمنحوتاته التى تركز على فكرة إحياء التراث ونقله لعصرنا الحاضر، ومعظم تماثيل عبد المولى من النحت المباشر فى الحجر الجيرى، وموضوعها الرئيسى هو الأمومة، أما أسلوبه فى التشكيل فهو استمرار لأسلوب محمود مختار يحتفل بالحركة فى الأجسام ويضفى بعض سمات الفن الفرعونى إلى منحوتاته.

محمود اللبان فنان تلقائى (1921 - 2002) وكان يعمل بائعاً للبن ثم هجر مهنته لينغمس فى صناعة التماثيل من الجبس بأسلوب بدائى يصور أشكالا غريبة وأسطورية ولهذا كان أشهر نحات فطرى فى مصر.

إبراهيم شتا (1922 - 1982) من الفنانين الفطريين بالإسكندرية الذين خرجوا من بين المثقفين، مارس الرسم فى البداية ثم اتجه إلى نحت الخشب فى أوائل السبعينيات وتميزت تماثيله بمذاق سيريالى وعرف بمهارته فى معالجة هذه الخامة وتطويعها.

أما عبد القادر مختار المولود عام 1922 فقد عرف بتميزه الفريد فى تلوين التماثيل وأعماله الواقعية الاتجاه.

المثال لويس فلسطين المولود عام 1922 هاجر إلى أسبانيا عام 1954 ويتركز نشاطه الفنى فى فن الميدالية، وله مجموعة شهيرة من الميداليات التى تصور الشعراء العرب بالأندلس.

يعتبر الفنان حسن العجاتى (1923 - 1979) من المثالين المجددين، ينفر من الشكل الواقعى ويولى اهتماماً خاصاً بملمس السطح فى تماثيله، نفذ عددا من أعماله فى خامة الحديد وأخرى نحتها فى الخشب بأسلوب تعبيرى مبسط.

الفنان حسن صادق يوسف المولود عام 1924 قليل الإنتاج لكن أعماله النحتية تتميز باستلهام التراث الشعبى ويهتم بثراء الملمس، وقد أخذ من فن النحت الفرعونى رسوخه المعمارى وبنائيته وله تماثيل منفذة بخامة الفخار المطعم بالخرز والخامات الملونة التى تضفى عليه نبلاً ورقة وبهجة.

تألق محمد حسين هجرس (1924 - 2004) فى أواخر الخمسينيات وما بعدها، وهو من أوائل النحاتين

الذين انتهجوا أسلوباً درامياً عنيفاً فى أعماله التى تتناول المعاناة والصراع وتلتزم بالفكر المعبر عن روح العصر بعد استيعاب وهضم التراث، كان ينحت تماثيله فى خامة الخشب وأحياناً فى الحجر أو يقيمها من الفخار وقد تخصص فى بناء التماثيل من خامة الجبس.. إنه ينحت كشاعر درامى يملأ قلبه حب الإنسان بمعناه الشامل، وتماثيل هجرس هى نموذج للاتجاه إلى التعبير عن الحركة والديناميكية فى فن النحت كوسيلة لتجسيد الصراع بين الأشكال، الصراع فى أقصى درجاته حدة وقوة إلى درجة الوحشية العنيفة، فتماثيله مشحونة بالتوتر عادة، متقلصة ومشددة، فهو يعبر عن عالم معذب مشحون بالألم، إنه يرتكز على الأشكال الواقعية مع ميل إلى التلخيص حتى تبدو فى أكثر أشكالها بساطة وأقواها تعبيراً.

أعمال محمد مصطفى محمد (1924 - 1990) تهتم بتسجيل مواقف فى الحياة اليومية. كما تضم تصميمات مصغرة لتماثيل ميدانية وهو واقعى الاتجاه يهتم اهتماماً خاصاً بالتكوين النحتى، ونادراً ما أقام مجموعات نحتية تضم عدة أشخاص.

أما عباس الشيخ (1925 - ؟؟) فقد مارس عدة فنون من بينها النحت الكاريكاتيرى وتصميم العملة المعدنية والورقية والعرائس المتحركة والميداليات التذكارية، بالإضافة إلى النماذج المجسمة والدبورامات لأجنحة الشركات بالأسواق الدولية، وقد تميز بالمهارة والدقة فى منحوتاته.

وإذا لاحظنا أن معركة العدوان الثلاثى على مصر عام 1956 (حرب السويس) كانت هى الحد الفاصل لتردد بعض الفنانين حول الطريق الذى يتبعونه، وأين يمكنهم أن يجدوا رعاة جدداً لهم، فقد اندفع الفنانون مع باقى فئات الشعب فى الحركة الوطنية وأقاموا المعارض فى الشوارع والمقاهى ومحطات السكة الحديد، وكان تأثير ذلك عميقاً فى نفسية الفنانين الجدد.

وكانت النهضة الفنية فى الستينيات بفعل الاندفاع الذاتى للحركة الوطنية التى كانت مشتعلة فى الأربعينيات ولم تتوقف وتتحلل بعد استيلاء العسكر على السلطة مباشرة، ولكن بالتدريج بعد عدة سنوات.. وترجع النهضة الشاملة فى الفن والثقافة خلال حقبة الستينيات إلى هذا الاندفاع الذاتى المتبقى من «الرحلة الليبرالية» قبل أحداث 1952 وبواسطة فنانين وأدباء ومفكرين تكون وعيهم قبل 1952.

وقد بدأ فى الستينيات الاتجاه إلى التصنيع ومحاولة الانتقال من المجتمع الزراعى إلى الاستقلال السياسى والاقتصادى.

وتعددت الاتجاهات الفنية وتعايشت مع بعضها فى وقت واحد، ابتداء من استلهام التراث الفرعونى والحضارات المتتالية بعده، أو بالأخذ عن الفنون الغربية الكلاسيكية والمعاصرة على حد سواء بالإضافة إلى التطلع إلى الأشكال الشعبية التى ينتجها أبناء الشعب فى المدينة والريف وخاصة فنون النوبة التى احتلت بؤرة الاهتمام أثناء بناء سد أسوان العالى، فعمل عدد من الفنانين على تحقيق ذواتهم وفرديتهم معتمدين على كل ما يمثل ملامح مصرية من ناحية الشكل، واتجه آخرون إلى الاستفادة بأساليب المدارس الفنية الغربية فى محاولة للخروج بإنتاجهم من المستوى المحلى إلى المستوى العالمى، وعدد كبير من أبناء هذا الجيل كانوا يعيشون بأجسامهم فى مجتمعهم وبعقولهم وآمالهم فى مجتمعات أخرى، ولجمهور آخر يحلمون بتقديره لإنتاجهم بعد أن يئسوا من تحقيق تقدير محلى، نظراً لاختفاء رعاة الفن السابقين.

**جيل الوسط (الجيل الرابع)**

كان من نتيجة السنوات السبع التالية للحرب العالمية الثانية فى تاريخ مصر السياسى وما صاحبها من اشتراك إيجابى للجماهير الشعبية - وخاصة الطلبة - فى أحداث تلك الفترة، أن ظهر جيل من الفنانين نضج وعيه خلالها فانعكست أحداث تلك الفترة، وما صاحبها من مد سياسى فى أعمال هذا الجيل الفنية التى بدأ ظهورها بعد 1956، وفى مجال فن النحت شاهد معظمهم ذيوع اسم جمال السجينى كفنان سياسى.. وتعرفوا على تمرده على الاتجاهات التقليدية، وتولد فنهم من دراستهم على أيدى أقطاب الجيلين الثانى والثالث.. فحاول معظمهم تخطى السلبيات التى أدركوها فى إنتاج من سبقوهم وإضافة شخصياتهم المتحررة، ومن هذا الجيل بدأ الاتجاه الفردى فى فن النحت المصرى، كل فنان يحاول أن يكون نسيجاً مستقلاً، بسبب انتهاء عصر الجماعات الفنية الفكرية.

لقد استمرت بعض هذه الجماعات - التى كانت الظاهرة البارزة فى الحركة الفنية فى الأربعينيات - بضع سنوات بعد عام 1952.. ولكن إلغاء الأحزاب السياسية أدى بالتدريج - كانعكاس لتحريم قيام أى تجمع سياسى أو فكرى - إلى تحلل الجماعات الفنية وتفككها.

هكذا أصبحت السمة الغالبة على الحركة الفنية والثقافية بوجه عام هي الفردية، أو بتعبير مهذب «التفرد» ليكون كل فنان نسيجاً خاصاً لوحده، لا يشبه أحداً ممن سبقوه ولا يتبع مدرسة معروفة.

فقد حدثت تغيرات عميقة اقتصادية وفكرية فى المجتمع المصرى بعد 1952، وبعد القضاء على آثار نزول الفن للجماهير عام 1956. وتطور الفن بمعزل عن المجتمع، وأصبح الإنتاج لصفوة مثقفة بل لجزء من هذه الصفوة الذى له ثقافة تشكيلية، وظل الفنانون التشكيليون وحدهم هم جمهور معارضهم لسنوات، وأدى هذا إلى هجرة بعض المثالين من ميدان فن النحت إلى ميادين أخرى مثل الرسم الصحفى أو رسم اللوحات الملونة أو العمل التطبيقى فى المصانع الجديدة مثل مصنع الخزف والصينى.

كل هذه التفاعلات حققت تأثيرها فى جيل الوسط من الفنانين (أى وسط أو منتصف القرن العشرين).

وبدأ تألقهم خلال مرحلة الاتجاه إلى التصنيع فى الخمسينيات والستينيات وجميعهم ولدوا فى الفترة من بداية الأزمة الاقتصادية العالمية (1929 - 1933) وحتى بداية الحرب العالمية الثانية.

**العلامة الثالثة لآدم حنين**

كان أهم أقطاب هذا الجيل هو آدم حنين (صمويل هنرى) المولود عام 1929. فإن المرحلة الأولى من إنتاجه والتى تمتد من 1953 حتى 1971 تمثل علامة بارزة وهامة من علامات تطور فن النحت بمصر.. فقد تميزت تلك المرحلة بالأصالة التى ترتكز على أرض صلبة هى البيئة المحلية والتراث المصرى القديم.. أما إضافته لفن النحت فى هذه المرحلة فتتمثل فى قدرته على التعبير عن الواقع الاجتماعى بحساسية فائقة، واستطاع أن يعبر بطريقة مستترة ذكية عن الأحداث. ويحقق الديناميكية والحيوية من داخل العمل الفنى ومن روحه العام مبتعداً عن الأوضاع المسرحية التى سادت الفن السياسى قبله، وكان بهذه المميزات يتربع على عرش فن النحت طوال الخمسينيات، وذلك عن التزام نابع من داخله وانفعال صادق بالأحداث التى عبر عنها فى عمق وصفاء.

ولكنه كان يحلم بالعالمية رغم ما حققه من مكانة كبيرة فى مصر، فسافر إلى باريس وأقام بها من عام 1971 عندما تحولت مصر من الاتجاه إلى التصنيع نحو الاقتصاد التجارى (الانفتاح)، وأقام هناك متخلياً عن فنه الاجتماعى، وتحول عن النحت إلى الرسم فى بعض الفترات وتميز رسمه بالاتجاه إلى التجريدية البنائية، وأصبح إنتاجه فى فن النحت محدوداً حتى عودته إلى مصر ليتولى تنظيم مهرجان نحت الجرانيت السنوى فى أسوان (السمبوزيوم)، وقد عرض بعض أعماله التجريدية ذات المظهر البنائى ونال جائزة الدولة التقديرية.

الفنان سيد أبو السعود المولود عام 1929 يتبع الاتجاه الواقعى فى أعماله، وله العديد من الأعمال فى الأماكن العامة.

إبراهيم رمضان تايب (1929 - 1987) من المثالين التلقائيين وقد ظهر إنتاجه فى بداية الستينيات وتقتصر تشكيلاته على التماثيل المكونة من فضلات رقائق الحديد (الصاج) الملحومة إلى بعضها بلحام الأكسجين أو الكهرباء، ومن المحتمل أن تكون أعمال صلاح عبد الكريم قد أشعلت حماسه ليتجه إلى تشكيل تماثيله من هذه الخامة، وقد حصل على عدة جوائز عن هذه الأعمال فى بعض المعارض التى شارك فيها، وفى تماثيله تفوق واضح فى اقتناص حركة الحيوان وحيويته رغم طابعها الفطرى.

المثال آدم سليم آدم المولود عام 1930 كان يقوم بصياغة تماثيله فى خامة الفخار والخزف وتتسم أعماله بطابع فطرى يتميز بالنقاء والبراءة، وقد تتلمذ على يد جمال السجينى لكنه اختفى مبكراً من الحركة الفنية قانعاً بوظيفته الحكومية، وتوجد مقتنيات من أعماله بمتحف الفن المصرى الحديث.

الفنان عمر النجدى المولود عام 1931 مارس فنون الجرافيك والنحت والموزاييك، وله فى ميدان النحت بحث حول الكتلة والفراغ المتطابقين، كان فنه فى البداية اجتماعيا ثم تحول إلى التحديث والتخلص من الموضوع فى العمل الفنى.

الفنان أحمد عبد الوهاب المولود عام 1932 يميل فى منحوتاته إلى البساطة فى معالجة سطوح الكتلة وتتميز تماثيله بالملامح والسمات المصرية والحرص على الجانب التشخيصى فى فن النحت، وقد تتلمذ على يدى السجينى واستخدم العديد من الخامات فى تماثيله البنائية التى يتحقق فيها إحساس بالروحانية وشفافية المتعبدين، وله تماثيل تجميلية فى قرية مجاويش السياحية وأخرى فى فندق وادى الراحة بالقرب من دير سانت كاترين.

أما المثالة ليلى حسن سليمان المولودة عام 1932 فتتجه

إلى أحدث الاتجاهات الغربية خاصة التى ظهرت فى النحت الألمانى، فهى تمارس التشكيل التجريدى عن طريق تجزىء كتلة النحت إلى وحدات قابلة لتخليق تكوينات متجددة ومتغيرة.

أما الفنان صالح رضا المولود عام 1932 فرغم تخصصه خلال دراسته بكلية الفنون التطبيقية فى الزخرفة والخزف والزجاج إلا أنه مارس خلال تاريخه الفنى الرسم والنحت والجرافيك، وجرب العديد من الخامات خلال مرحلتيه التشخيصية والتجريدية فقد كانت المرحلة الأولى اجتماعية وتهتم بإبراز الملامح المصرية، وتمثلت فى تماثيله المصنوعة من الفخار الملون، ثم انتقل إلى مرحلة تجريدية لم يمارس خلالها النحت، أما تماثيله الأخيرة فهى من المعدن أو الخشب الملون وأشبه ما تكون بقطع مكبرة من الحلى.

المثال الغول على أحمد المولود عام 1933 يستلهم فى أعماله النحت المصرى القديم وله تجارب فى النحت البارز الملون مع استخدام خامات متعددة، كما اتجه فى إحدى مراحله للمدرس السيريالية التى تهتم بإدهاش المشاهد والإحساس بالغرابة.

المثال سمير ناشد جندى (1933) تخصص فى إقامة تماثيله من خامة الألمونيوم مع إلغاء التفاصيل والاهتمام بالخطوط الانسيابية، وتماثيله تقف فى منطقة وسط بين التجريدية والتشخيصية.

أما المثال عبد الفتاح العزازى (1934 - 1993) فتعبر منحوتاته عن الطحالب والأعشاب فى قاع البحر بزوائدها غير المنتظمة وغير المدببة والسابحة دون خضوع لقوانين الجاذبية الأرضية.

المثال ناجى كامل (1934) كان بعد تخرجه عام 1957 من ألمع الأسماء فى ميدان النحت خاصة مجموعة تماثيله التى أنتجها خلال بعثته الداخلية لمدة عامين بمرسم كلية الفنون الجميلة بالأقصر، لكنه اتجه إلى العمل الصحفى رساماً للكاريكاتير وأصبح نادراً ما يجد وقتاً للنحت..

المثال عبد العزيز البحيرى (1934 - ؟؟) مثال تجريدى كان يهتم بالعلاقات الشكلية بين الكتل فى تماثيله ويضم متحف الفن المصرى الحديث مجموعة من أعماله المنحوتة فى الخشب.

المثال جابر حجازى (1936) يهتم فى تشكيلاته النحتية بالتوازن بين الكتل، وله كفاءة عالية فى الأعمال الموضوعية ذات الأسلوب الواقعى والتى ينفذها فى الأماكن العامة.

تماثيل الفنان عونى هيكل (1936 - 2003) تتخذ اتجاهاً تعبيرياً، فيها ما يشبه الرمز أو الإشارة للأصول الشكلية فى الواقع لمنحوتاته، وهو يتعمد خشونة الملمس وتلقائية التشكيل، حتى تبدو كأنها منحوتة فى الصخر ولم يكتمل صقلها، وهى توحى بالتكوين الصرحى.

المثال محمود حجازى (1937) تخصص فى التصميم الصناعى، لهذا اتجه فى منحوتاته اتجاهاً تجريدياً يهتم بالشكل وعلاقته بالفراغ المحيط دون الاهتمام بالموضوع أو المضمون، وتوجد بمتحف الفن المصرى الحديث نماذج من أعماله المنحوتة فى خامة الخشب.

وهو من المثالين القلائل القادرين على إنجاز الأعمال الضخمة بنجاح سواء فى النحت البارز أو التماثيل المجسمة، وهو من أوائل المثالين الذين اتجهوا إلى اللدائن الحديثة (البوليستر) لتنفيذ منحوتاته.

أما أعمال كمال خليفة (1926 - 1968) فهى تعبر عن الدراما العنيفة التى عاشها والخوف المجهول، وقد عالج موضوعات قليلة قدم كل منها بتنغيمات وتنويعات مختلفة هى جذع المرأة والحمامة والديك والسمكة والمرأة الجالسة ثم الوجوه والأقنعة... وكلها تتميز بقوة التعبير والاتجاه إلى الحداثة، وفى تماثيله تعبير عن مخاوف الإنسان ورعبه، خاصة فى تشكيل الحيوانات، وكان له بحث فى التشكيل حول التمثال ذى البعدين أى الذى يرى من جانبين فقط بسبب تجسيمه الرقيق.

حلمى طاهر (1926 -1978) الذى نشأ فى عائلة من الفنانين ظهر نبوغه مبكراً واختفى من الحياة الفنية مبكراً وقد عمل بعد اختفائه من الحياة الفنية فى تصميم الميداليات والكؤوس دون أن يوقع عليها وهى التى تطلبها الهيئات المختلفة لتوزيعها فى المناسبات، لكنه قبل اختفائه أقام تمثال ميدان لأحمد ماهر عام 1947 وهو المثبت أمام كوبرى الجلاء بالجزيرة بالقرب من متحف الفن المصرى الحديث.

الفنانة روحية محمد توفيق المولودة عام 1927 كانت أول فنانة تتجه إلى دراسة فن النحت بكلية الفنون الجميلة بعد السماح للفتيات بالالتحاق بها، وتتميز أعمالها بفهم عميق للكتلة مع الاتجاه إلى تلخيص العناصر التى تمثلها دون أن يفقد التمثال علاقته بالواقع.

المثال محيى الدين طاهر (1928 - 1993) ينتمى إلى

عائلة نحاتين ودرس بقسم الدراسات الحرة لكنه بدأ النحت من طفولته ويمكن اعتبار أعمال محيي الدين طاهر هي التطور المنطقي لأسلوب محمود مختار في النحت فهو يجمع بين رشاقة النحت الفرنسي وتعبيره عن الحركة مع مراعاة تقاليد النحت الفرعوني والمحافظة على روح المكان. إن تماثيله الصغيرة مملوءة بالحيوية والتشويق.

**فنانو الخردة والمعادن المسبوكة**

إذا كان جمال السجيني قد أثبت تفوقه من خلال لوحات النحاس المطروق وأكد بذلك ارتفاع قيمة العمل الفني عندما يتم تنفيذه في خامة نبيلة، فإن الاتجاه إلى استخدام المعادن في تشكيل التماثيل بدأ في مصر بطريقة غير مقصودة، فأول من اتجه إلى تشكيل التماثيل من قطع الحديد الخردة المجمعة عن طريق اللحام هو الفنان صلاح عبد الكريم (1925 -1988) الذي نفذ سمكة متوحشة عام 1958 لتكون قطعة ديكور يزين بها ركنا في مسكنه، وشاهدها الفنان بيكار بالصدفة فشجعه على الاشتراك بها في معرض بينالي «ساوبالو» بالبرازيل.. وكانت المفاجأة أن فاز عنها بإحدى جوائز البينالي.. وحصل بعدها على جوائز دولية ومحلية.. فواصل الطريق في تنفيذ تماثيله المعدنية.

هكذا وضع صلاح عبد الكريم العلامة الرابعة المتميزة في تاريخ فن النحت المصري الحديث رغم أن تخصصه الدراسي كان في فنون الديكور والزخرفة، لكنه استطاع أن ينتزع تقديراً عالمياً في ميدان «التماثيل المجمعة من قطع الحديد الخردة» وقد اتجه أيضا إلى التمثال الخشبي والتماثيل المسبوكة في المعادن، كما أقام عدداً من التشكيلات الصرحية الضخمة في مدينة جدة بالحجاز بالتعاون مع المثال حليم يعقوب الذي أشرف على تنفيذها.

ومن الضروري الإشارة إلى أن اشتراك صلاح عبد الكريم في جماعة صوت الفنان عام 1945 لم يكن باعتباره مثالاً ولكن باعتباره رساماً، لكن روح التمرد والثورة والرغبة في التجديد لازمته حتى تحولت مصر من نظام الاقتصاد الزراعي السائد إلى الاتجاه للتصنيع والاستقلال الاقتصادي بعد حرب السويس 1956.

فالإضافة التي حققها تتعلق بالانتقال من الخامات التقليدية لفن النحت إلى خامة لم يسبق استخدامها عند المثالين السابقين أو المعاصرين له، وفتح بذلك آفاقاً جديدة للتحرر والتجديد.

وتماثيله الحديدية تراعي القوانين الجمالية، قوانين التوازن والتوافق والإيقاع بين الكتل والفراغات، وهي أعمال تشخيصية في معظمها، وقد تميز أسلوبه بالفهم العميق لخصائص الخامة واستيعاب منجزات الفن العالمي والتعبير عن مرحلة الاتجاه إلى التصنيع في مصر، والحديد رمز صريح لها، وفي نفس الوقت عبر عن اغتراب الإنسان المعاصر ورعبه من أسلحة الدمار الشامل، وذلك من خلال تماثيل الحيوانات الخرافية المفزعة القوية التعبير.

وقد حقق اتجاه الفنان إلى الخامات المعدنية في تشكيل التماثيل بطريقة الإضافة، إغراء لنحاتين آخرين بخوض نفس التجربة أو استخدام خامات أخرى معدنية، فاتجه إلى هذا الطريق الفنانون: عمر النجدي - وأحمد السطوحي - وسمير ناشد - وأحمد عبد الحميد - وغالب خاطر - وصالح رضا - ومحمود شكري - وغيرهم.

ويمثل الفنان صبحي جرجس سعد - المولود عام 1929 - نموذجاً للانصراف كل الوقت للتمثال المعدني، فقد حرص على الخوض في تشكيل المجسمات بالخامات المعدنية بعضها كان يسبكه مباشرة عن تماثيل شمعية وأحيانا يسبك الأجزاء ثم يضيفها بعضها إلى بعض. وهي تتميز بأنها رقيقة أقرب إلى البعدين (الورقية) من التجسيم الكامل، ويتحقق الإحساس بالبعد الثالث أو التجسيم عن طريق التعبير عن الحركة وتفاعل الظلال والفراغات، إنه من المثالين القلائل الذين اتجهوا إلى التحديث وإلى الإغراب في أعمالهم مع الحرص على الخامة المعدنية لتشكيلاته.

**نحاتو الأحجار الصلدة**

انصرف معظم النحاتين بعد محمود مختار وحتى بداية الثمانينيات إلى تشكيل تماثيلهم بخامة الجبس على أمل أن يتاح لهم فيما بعد تكبيرها ثم سبكها بالبرونز، لكن خلال الثمانينيات انتشرت اللدائن مثل البوليستر وأصبحت تستخدم بدل الجبس في صياغة التماثيل، وتأكد الاتجاه إلى ضرورة صياغة المنحوتات في خامات نبيلة ومقاومة للزمن، مع ظهور الاتجاهات المعاصرة التي جعلت الفنان لا يعتمد كثيراً على الصياغة والتشكيل في كتلة متماسكة، ولكن تعدد الخامات في التمثال الواحد والأعمال المركبة حلت مشكلة نقل التمثال من خامة خسيسة إلى أخرى نبيلة.

وفي هذا المجال نجد الفنانان محمود موسى (1913 - 2003) ثم الفنان عبد البديع عبد الحي (1916 - 2004)

قد حرصا على أن يكون كل إنتاجهما فى الأحجار الصلدة والخامات القاسية.

وتتميز منحوتات محمود موسى - الذى عاش بالإسكندرية - بأنه واصل الإنتاج بنفس الأساليب والخامات التى أنتج بها الفراعنة تماثيلهم القديمة، فقد كان شديد الشغف بالنحت المصرى القديم، وقد تفرغ لفنه سنوات طويلة بعيداً عن مشاغل الوظيفة، فحقق أسلوبه الخاص الذى يميل إلى البساطة والفطرية فى براءتها مع التعبير القوى، ولهذا تمثل أعمال محمود موسى نموذجاً خاصاً فريداً فى النحت المصرى المعاصر. وتمثل الطيور والحيوانات الأليفة الموضوع الرئيسى لمعظم تماثيله، وهى تتصف بالدقة فى البناء والأناقة فى التنفيذ والنقاء فى تشكيل التفاصيل.

«عبد البديع عبد الحى» الذى ولد بمحافظة المنيا عام 1916 وتوفى عام 2004 هو النحات الثانى الذى تخصص فى صناعة التماثيل - سواء كانت صغيرة أو كبيرة - من الخامات الصلدة والأحجار القاسية.. لقد تخصص فى قهر الأحجار العنيدة، مثل الجرانيت والديوريت والكوارتز والبازلت والصوان وما شابهها. ورغم أنه لم يدرس الفن دراسة أكاديمية فى بداية حياته إلا أنه بعد أن خالط الفنانين المؤهلين والتحق بالدراسات الحرة بكلية الفنون الجميلة حقق مكانة مرموقة فى سياق حركة النحت المصرى الحديث، وأعظم ما يميز أعماله هو احترامه للخامة التى كان ينحت فيها تمثاله وعمق إحساسه بها حتى يشعر المشاهد بمدى تفاعله معها وحبه لها الذى يشبه العشق.

الفنان عبد الهادى الوشاحى (1936) هو أكثر فنانى جيل الوسط تميزاً، وقد شغلته فى بداية إنتاجه قضية التوازن المبهر للمشاهد، فأقام أشكالاً وكأنها هرم مقلوب أو مسلة ترتكز على إبرتها، ويهتم بالفراغ فيجعل النور والهواء يتخللان أشكاله، ويعتنى عناية شديدة بالخطوط المحددة لهذه الفراغات حتى تبدو كتل التمثال وكأنها إطارات لهذا الفراغ الذى يقوم بتشكيله بعناية.

يمثل الفنان فاروق إبراهيم (1937) موقعاً متقدماً بين المثالين لقدرته الفائقة فى ميدان التماثيل الشخصية والميدانية التى تجمع بين واقعية الأسلوب وقوة التعبير عن الأعماق النفسية للشخصية التى يجسدها، وله أعمال تتضمن القيم الجمالية الشكلية المطلقة (التجريدية) وتحافظ فى نفس الوقت على الجانب الموضوعى التشخيصى.

وهو من المثالين القلائل القادرين على إنجاز الأعمال الضخمة بنجاح سواء فى النحت البارز أو التماثيل المجسمة، وهو من أوائل المثالين الذين اتجهوا إلى اللدائن الحديثة (البوليستر) لتنفيذ منحوتاته بعد أن نفذ تماثيله الميدانية بخامة البرونز.

فنان النحاس المطروق محمد رزق (1937) بدأ تلقائياً ثم تطور بموهبته حتى يعتبر خليفة المثال جمال السجينى فى ميدان لوحات النحاس المطروق، هذا الميدان العريق الذى لم يحمل شعلته بعد السجينى بكفاءة سوى محمد رزق.

أما الفنان صبرى ناشد (1938) فهو أبرز نحاتى الخشب فى مصر وأغزرهم إنتاجاً، تخصص فى هذه الخامة وتعرف على أسرارها فأصبح يقيم منها التماثيل الصغيرة والأعمال الكبيرة الحجم بنفس الكفاءة، وهى سواء كانت شكلاً مجرداً أو تعبيراً عن عنصر واقعى، فهى تتضمن قيمة شاعرية مدهشة.

**الجيل الحديث وجيل الشباب**

بعد هزيمة يونيو عام 1967 توقفت خطط التصنيع، وارتفع شعار «لا صوت يعلو على صوت المعركة».. وكانت الهزيمة ثقيلة على النفوس.. أما الفنانون فكان قد ابتعد بهم الزمن عن المجد الذى حققوه عامى 1956 و1957، وهم فى ظروف مناقضة تماماً.. فلم تظهر سوى أعمال فنية محدودة تستجيب لهذا الشعار.

ومن جانب آخر أصبحت التغيرات الثقافية فى العالم، منذ انتصاف القرن العشرين، سريعة الإيقاع متلاحقة ومتأثرة بالاكتشافات العلمية تواكبها جهود الفنانين لتحقيق ابتكارات فنية موازية.. وساعد التقدم الكبير فى وسائل الاتصال على تحقيق وضع متميز لثقافة وفنون الدول المتقدمة التى تعمل فى خدمتها وسائل الإعلام الحديثة.

وفى عام 1971 تغيرت القيادة السياسية.. وبعد نصر أكتوبر 1973 بدأ بالتدريج تغيير الشعارات السابقة والاتجاه إلى مصالحة الذين أضيروا خلال مرحلة رفع الشعارات الاشتراكية والاتجاه إلى الاستقلال الاقتصادى والتحول إلى التصنيع، واتجه الاقتصاد وجهة تجارية، فظهرت مجموعة من المتاجرين بالأعمال الفنية، حتى إذا ما حلت الثمانينيات كانت دائرة الاقتناء الفردى قد اتسعت، وكان أثر ذلك على فن النحت هو اختفاء الاتجاه إلى الفن

الصرحي والتمثال العام، والانهماك في صياغة التماثيل الصغيرة التي تقوم بدور تجميلي في أعمال الديكور بالمساكن والحدائق، لقد فرضت المدينة - كمركز تجاري - سيطرتها على المجال الفني، وهيمنت قوانين السوق على كل شيء، وأصبحت مساندة الدولة ورعايتها للفن هامشية، ولا تحقق أثراً ملموساً في توجيه فن النحت، وارتفع في أواخر السبعينيات شعار «الثقافة للمثقفين» لتبرير الاتجاه إلى إلغاء وزارة الثقافة، وقد تحولت فعلاً إلى وزارة دولة للثقافة كخطوة في طريق الإلغاء، لكن الأمور لم تستمر في هذا الاتجاه.

ومرت الحركة الفنية بسنوات من «العقم»، حيث اتجه غالبية دارسي الفنون إلى أعمال الديكور، حتى الذين لم يتخصصوا خلال دراستهم في هذا الميدان، وأصبح من النادر أن يشارك الشباب في النشاط الفني العام بميادين الرسم أو النحت، باستثناء الذين تم تعيينهم معيدين في كليات الفنون.

ولم يبدأ تدارك الأمر ومحاولة علاج هذا العقم إلا بعد تولي الفنان فاروق حسني وزارة الثقافة عام 1987، وظهر الاتجاه إلى إقامة معارض سنوية للشباب تقدم لهم من خلالها جوائز سخية، فاستحثت الشباب للتنافس وإظهار مواهبهم.

أما النشاط الفني فقد تركز تماماً في القاهرة والإسكندرية، وحتى الأنشطة التي تقام في عواصم المحافظات فكلها وافدة من العاصمتين، ومن النادر أن يشارك فيها فن النحت.

لهذا فإن الجيل الحديث من المثالين - وهم المولودون خلال الحرب العالمية الثانية وحتى 1952 - وكذلك جيل الشباب بعدهم، وهم الذين تفتح وعيهم بعد 1970 لم يعد للبيئة المصرية الريفية إلا تأثير محدود على إنتاجهم، كما تخلى غالبيتهم عن البحث في التراث القديم واستلهامه، وحلت مكان هذه المؤثرات بدائل أخرى منها مطالب السوق وأخلاقيات وقيم المشترين وعلى رأسهم في هذه السنوات العشرين الدول البترولية.. ثم سيطرت فكرة «عالمية الفن» عليهم، أو حلم التقدير الأوروبي لإنتاجهم مع ملاحظة أن عدداً من الموهوبين من أبناء هذا الجيل اختفت أسماؤهم فجأة لانتقالهم للعمل - موظفين لا فنانين - في البلاد العربية، وبعد عودتهم كان الصدأ قد علا مواهب معظمهم وسنجد في متحف الفن المصري المعاصر نماذج من أعمال معظمهم قبل اختفائهم.

وهناك ظاهرة أخرى لم تعرف إلا بين الجيل الحديث وهي اتجاه بعض الشباب الموهوب عقب دراسته في مصر إلى أوروبا مهاجراً أو مغامراً.. قلة منهم استطاعت أن تواصل العمل الفني هناك والباقون طحنتهم ظروف لقمة العيش القاسية في الغربة.

أما الاتجاهات الفنية لدى الجيل الحديث ثم جيل الشباب فهي تتسم بالتنوع وعدم التجانس وسرعة التطور، كلها تنحو إلى الإغراب والتجديد وتستهدف الإدهاش والدعوة إلى إعادة النظر في القيم السائدة، ولم يقتصر الأمر على هذين الجيلين فقط وإنما تحول عدد من أقطاب الأجيال الأخرى إلى هذه الاتجاهات التي تتخلى عن الموضوع والمضمون في العمل الفني وتقتصر على القيم الشكلية وحدها.. كما نلاحظ أن التجديد شمل التخلص من التخصص في فروع الفنون الجميلة فاختلط الرسم بالنحت والتلوين بالتشكيل وأصبح المثال صاحب الفكر الاجتماعي أو الفلسفي عملة نادرة وساد الفن للفن أو الفن لتأكيد حرية الفنان في التشكيل، إلى جانب الفن للسوق.

ومن أقطاب هذين الجيلين الأخيرين المثال مأمون الشيخ (1939) الذي تتميز أعماله بفهم عميق للخامة التي يستخرج كل طاقاتها التعبيرية. والمثال حمدي جبر (1939) الذي تقوم أعماله على تحوير الطبيعة والتجريد.. والفنان يوسف عبد الله يوسف (1939) الذي يتوزع إنتاجه بين النحت والجرافيك.

والمثال الإسكندري محمد عبد المنعم صالح (1940) والفنان حسن خليفة (1940) الذي تخصص في الميدالية ويحافظ على أسلوبه الواقعي في التشكيل.

أما عبد الحميد الدواخلي (1940) فقد اشتهر بمعالجته لتماثيل الحيوانات ذات التعبير العنيف. وعبد المحسن الطوخي (1940) ثم محمد سيد توفيق الذي عرف من خلال أعمال مرحلته الأولى الاجتماعية المضمون ثم تحول إلى معالجة الخشب بأسلوب تجريدي.

والمثال عبد المنعم محمد (1942) الذي اشتهر بتفوقه في الأداء. ومحمد عبد الحميد (1942) صاحب التماثيل المعدنية التي تعالج العلاقات الإنسانية.. أما أحمد السطوحي (1942) فهو يقيم تماثيله المعدنية التي تقف في مرحلة وسط بين التجريدية والتشخيصية. ثم زوسر مرزوق (1943) الذي يمارس النحت التجريدي.. ثم محفوظ صليب (1943) الذي تراعي تشكيلاته المجسمة العلاقات الجمالية

المحسوبة. وعبد الرازق محمد السيد (1944) وعنايات حسين التى تشغلها قضية سيطرة الرجل على المرأة فى المجتمع الشرقى وتعبر عنها فى معظم تماثيلها... وعبد المجيد الفقى (1945) الذى يهتم بانسياب الضوء على سطح تماثيله وما ينتج عن ذلك من تأثيرات.

أما طارق زيادى (1945) فيشغله ملمس السطح والتكوين التجريدى فى النحت، وأحمد عبد العظيم جاد (1946) ومحمد أبو القاسم (1946) وفاطمة مدكور (1946) وعبد العزيز صعب (1946) الذى تفوق فى فن البورتريه، ولطفى محمد على (1946) وجمال عبد الحليم (1947) ثم محمد العلاوى (1947) الذى يقيم تماثيله على فكرة تجسيد الصراع الاجتماعى فى تشكيلات مجسمة. وسمير الجنزورى (1947) ومحمود شكرى (1947) الذى تخصص فى تشكيل المعادن وصياغتها. وعلى حبيش (1948) الذى تستمد منحوتاته الخشبية جمالياتها من الفن الأفريقى.. وحامد جبريل (1950) ثم أحمد عبد العزيز عباس (1950) الذى تخصص فى التشكيلات التجريدية.

أما جيل الشباب من المثالين فيضم عدداً كبيراً لمع من بينهم اسم جمال عبد الناصر أبو اليزيد (1957) وشريف عبد البديع (1957).. وغيرهم كثيرون ممن فازوا فى مسابقات صالون الشباب السنوى بجوائز النحت.. ربما نجد نماذج من إنتاج بعضهم فى متحف الفن المصرى الحديث.

**صالون الشباب**

يمثل صالون الشباب ظاهرة يشتد حولها الحوار، فهناك فريق يدين هذا المعرض السنوى وينتقده على أساس أنه يحرض الشباب على نقل الاتجاهات والأعمال التى يفرزها الفن الغربى، بينما هناك من يتحمسون للصالون باعتباره الظاهرة التى أنقذت الحركة الفنية من حالة الركود التى خيمت عليها فى مصر، وحققت فتح أبواب المستقبل للفنانين الشباب.

إن معرض الصالون حقق اللقاء بين شباب الفنانين من جميع أنحاء مصر فى مهرجان للتنافس الفنى، وكان يمكن أن يتوالد منه نجوم بارزة لولا أنه كان يعانى من التوجيه غير المحايد، وكان يقع المشاركون فيه تحت ضغوط سلبية خلال سنوات إقامته فى مجمع الفنون ولكنه بدأ يتحرر من هذه الضغوط ويعود إلى آفاق حرية التعبير التى كان يتمتع بها خلال الدورات الأولى.

ونلاحظ أن فن النحت فى صالون الشباب كان أقل تألقاً من فرع «الأعمال الفنية المركبة» التى اجتذبت العديد من ممارسى التشكيل المجسم من الشباب، لما بها من حرية فى التشكيل واستخدام الخامات، مع التحرر من القواعد الفنية الثابتة لفن النحت، مع عدم ملاءمة التمثال الثابت فى السنوات الأخيرة لظروف التطور الاجتماعى والتغير التكنولوجى، مع هيمنة وتسلط أجهزة الكمبيوتر والفيديو والفنون الجماعية الأداء على اهتمامات الجماهير.

**سمبوزيوم أسوان لنحت الجرانيت**

إلى جانب ما يقوم به معرض صالون الشباب السنوى من اجتذاب لطاقة الشباب وتنشيط لإبداعهم ظهر أيضا سمبوزيوم أسوان السنوى لنحت الجرانيت.

ومهرجان نحت الأحجار الضخمة بواسطة نحاتين من دول مختلفة ظهر خارج مصر قبل أن تتبناه وزارة الثقافة المصرية ويتفرغ لتنفيذها المثال الكبير آدم حنين. لكن هذا المهرجان (سمبوزيوم) يتميز بإقامته فى أسوان حيث منجم أحجار الجرانيت التى أقام منها الفراعنة العظماء التماثيل والمسلات وأعمدة المعابد التى عاندت الزمن آلاف السنين، إنها تربط بين الحاضر والماضى وبين الإنسان والصخر وبين حضارة مصر الحديثة والحضارة الفرعونية القديمة.

لقد كان هذا السمبوزيوم فكرة مطروحة للحوار بين وزير الثقافة فاروق حسنى عندما كان ملحقاً ثقافياً بباريس مع الفنان آدم حنين الذى أقام هناك كعضو فى مدرسة باريس للنحت لمدة خمسة عشر عاماً.. وقد تحقق هذا الحلم فى السمبوزيوم السنوى الذى أعاد حجر الجرانيت ليستخدم فى تشكيل التماثيل بعد غيابه مئات السنين.. فهذه الخامة النبيلة كانت رغم صلابتها طوع إرادة الفنان المصرى الذى صاغ منها إبداعه الذى بقى شاهدا على حضارته الإنسانية الباقية، هذه العلاقة بين حجر الجرانيت والفنان المصرى القديم انقطعت منذ الحكم البيزنطى ثم العربى لمصر، وقد أعادها سمبوزيوم أسوان لتتواصل مع التيارات الفنية المعاصرة، ولتكون مادة اللقاء مع فنانين أحبوا هذه الخامة وجاءوا إليها من مختلف البلاد يحملون اتجاهاتهم الفنية المختلفة وجنسياتهم المتعددة ليحققوا حواراً متميزاً بين الفنون والثقافات.

يضاف إلى هذا أن السمبوزيوم الذى أشرف على تنظيمه فى الدورات الأولى المركز القومى ثم تولاه صندوق التنمية الثقافية بعد ذلك.. أعاد لمدينة أسوان دورها

الحضارى لتنتج أعمال نحت هامة تنتشر فى بقية أقاليم مصر.

وقد أعلن الفنان آدم حنين فى يناير عام 2004 أن 30 عملاً من الجرانيت أنتجت فى دورات السمبوزيوم السابقة وضعت فى مواقع مختلفة بمختلف محافظات مصر.

ومن ناحية التطور الفنى فى معالجة هذه الخامة القاسية نجد أن المنحوتات الجرانيتية بدأت تخرج فى الدورات الأخيرة من إطار الأشكال التجريدية الذى كان هو المكن الوحيد أمام جبروت الحجر مع تواضع خبرة النحاتين ومساعديهم من العمال المتخصصين، وقد ظهرت فى الدورات الأخيرة تماثيل ضخمة تشخيصية كنا نتصور أن شهرى السمبوزيوم لا يكفيان لتشكيلها بهذه الضخامة والدقة.

**ملتقى الأحجار فى متحف مختار**

يعد ملتقى الأحجار بحديقة متحف محمود مختار بالجزيرة مدرسة لفن النحت المعاصر بأسلوب النحت المباشر فى الحجر.. وقد اشترك فى هذا الملتقى تسعة فنانين أبدعوا أعمالاً معبرة عن اتجاهاتهم المتنوعة.

ويتميز هذا الملتقى بالتنوع فى الأساليب والاتجاهات، فمنهم التجريدى الهندسى – والتجريدى التعبيرى – والتشخيصى.

ويقول الدكتور أحمد نوار فى مقالاته المنشورة عن هذا الملتقى بجريدة الأخبار: «فجّر ملتقى الأحجار عند الشباب كوامن من الطاقة الداخلية المليئة بالمشاعر والأحاسيس النابعة من مقدرات إبداعية ليست وليدة الصدفة فالملتقى يحتل حديقة متحف محمود مختار»، وفى مقال آخر يؤكد أن الملتقى يساعد على تطور الاتجاهات الفنية والفكرية ويحرص على ظهور اتجاهات فنية تعاظم انتشارها خلال القرن العشرين، لكنها تعثرت خلال الربع الأخير من نفس القرن تحت تأثير الاستخدام المفرط للتكنولوجيا وانتشارها على نطاق واسع فى العالم؛ الأمر الذى أدى إلى انحسار دور اللوحة والتمثال وتدهور الفن على المستوى العالمى، وضحالة وإفلاس الأفكار الجديدة بحيث لم تعد ذات قيمة متفردة تحمل بصمات مبدعها رغم أنه ستظل القيمة الفنية المتفردة هى الباقية.

إن النتيجة المتحققة من عمل هؤلاء الشباب المتفرغين لنحت الحجر الجيرى على مدى 60 يوماً هى نتيجة مرضية بل رائعة تؤكد أن الموهبة الفنية عند المصريين تفوق مثيلتها عند باقى الشعوب.. وتؤكد من جديد أن الفن والفن وحده هو القادر على إعادة التوازن للإنسان المعاصر الذى يعانى من التشوهات النفسية التى تحدثها الاضطرابات المربكة والتى أصبحت تتركز فى منطقة الشرق الأوسط وبلغت ذروتها فى فلسطين والعراق بفعل الحالة اللاإنسانية والجهنمية التى تشتعل بجوارنا.. وما يزعجنا هو اتساع نفوذ أتباع الدعوة إلى كراهية الفن والعداء لفن النحت.

**الدعوة إلى كراهية النحت**

من أخطر القضايا التى تواجه فن النحت فى عصرنا الحاضر هو النجاح الذى تحققه محاولة إعادة السيادة للمفاهيم المتخلفة التى كانت سائدة أيام الحكم العثمانى والتركى لمصر، أى ما قبل ثورة 1919 الوطنية، فيما يتعلق بالموقف من الفنون الجميلة عموماً وفن النحت بصفة خاصة، واتهام النحاتين والمثالين بأنهم صانعو أصنام!! فالدعوة «الوهابية» التى أفرخت حزب طالبان فى أفغانستان وأفكاره الإرهابية التى من بينها تحطيم الآثار على أنها أصنام عبدها الأجداد، وترتب على ذلك تحطيم أكبر تمثالين لبوذا فى أفغانستان، وكانا فرجة للسياح وليسا أصناماً للعبادة!!.. هذه الدعوة الوهابية تحقق انتشاراً ملحوظاً فى مختلف طبقات الشعب المصرى، ولا نرى جهوداً إيجابية ملموسة للرد عليها من رجال الدين المعاصرين، ويعتمد من يتصدى لمواجهة هذه الأفكار المدمرة إلى فتاوى الشيخ محمد عبده التى تناولت هذا الأمر منذ ما يقرب من 100 سنة.

ونلاحظ أن هذا الفكر الذى تتبناه جماعة الإخوان المسلمين المحظورة، كان له تأثيره على أعضاء مجلس قيادة الثورة الذى تولى الحكم فى مصر بعد 1952 فتوقفت حركة إقامة التماثيل فى الميادين 50 عاماً وانفصل النحت عن العمارة على مدى نصف قرن، وقد بقيت قاعدة تمثال «الخديو إسماعيل» الجرانيتية الجميلة فى ميدان «الإسماعيلية» (الذى أصبح اسمه ميدان التحرير) مدة ٤٠ عاماً بدون تمثال يعبر عن «التحرير»، حتى أزيلت القاعدة عند حفر أنفاق المترو تحت الميدان.

وقد كتب الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى يقول: «إنه مرت بنا سنوات عجاف سوداء صب فيها المتطرفون الهواة والمحترفون جام غضبهم على فن النحت يحرِّمونه، ويحذرون الفنانين من ممارسته ويطلبون من المحافظين الذى امتثلوا لهم أن يصرفوا النظر عن إقامة أى تمثال فى

أى ميدان أو فى أى حديقة عامة، لأن التشخيص حرام، وربما أعجب المصريون بتمثال من هذه التماثيل فخرجوا من عقيدتهم وعبدوه!! وهكذا أخرجوا علينا القلل والذلع، والضفادع فلم يخل منها ميدان.

لقد انتصرت التماثيل أخيراً على المتطرفين الهواة والمحترفين، وعادت لتحرس الميادين وتسكن الحدائق». (من مقال «عودة النحت والعبث»، جريدة الأهرام 25 يونيو 2003).

كما أشار كاتب آخر فى جريدة الأخبار إلى نفس الموضوع فكتب: «أرجو أن ترشدنى إلى تمثال واحد أضيف خلال الخمسين سنة الماضية!! هل هذه هى الدولة ذات الحضارة العريقة فى فن النحت؟ والتى وضعت التماثيل فى النصف الأول من القرن العشرين فى معظم ميادين القاهرة والإسكندرية، ثم عجزت عن إضافة تمثال واحد خلال الخمسين عاماً الماضية».

وعندما عادت حركة إقامة تماثيل الميادين فى السنوات الأخيرة اشتعلت حملة مناهضة لهذه التماثيل يباركها التخلف الذى أرساه الفكر «الوهابى» ويسانده العداء للفن التشخيصى، ويغلفه القلق على الجمال الفنى والتنسيق المعمارى، وهو لا يزيد عن التحسر على إنهاء عداء ثورة يوليو لتماثيل الميادين ولدراسة الجسم الإنسانى فى كليات الفنون وما يستتبع ذلك من تمجيد للإنسان وللأبطال وللعباقرة وللنماذج التى يفخر بها شعبنا وتميزه عن شعوب أخرى متخلفة تجتهد لتلحقنا وتسابقنا، وتزين ميادين مدنها بالتماثيل وتستدعى كبار النحاتين والرسامين من أنحاء العالم لتجميل مدنها.

لهذا أرى أن إقامة هذه التماثيل بعد فترة توقف طويلة جعلت البداية متعثرة فى بعض جوانبها، ولكن لا يجب التركيز على السلبيات وليكن الهدف هو تشجيع هذه البداية لتستمر وتنتشر، ونتعلم من تجاربنا ولنخلق جيلاً من «فنانى الميادين».

أما بالنسبة لتجميل مدينة الإسكندرية بالجداريات والتشكيلات المجسمة فى الميادين، فإن هذه النهضة العظيمة تستحق التهنئة والتشجيع وإن كان يسودها الخوف من الأفكار الوهابية المعادية للفن، فغالبية التشكيلات زخرفية وليس فيها تمجيد للجسم الإنسانى باعتباره أجمل ما خلقه الله وأكبر شىء يدخل البهجة والسرور إلى عقول المشاهدين.

**أجيال النحاتين**

**الجيل الأول**

**(المولودون قبل بداية القرن العشرين)**

1 - محمود مختار (1891 - 1934).
2 - محمد حسن (1892 - 1961).
3 - أنطون حجار (1893 - 1962).
4 - عثمان مرتضى دسوقى (1896 - 1925).
5 - محمود حسنى (1899 - 1955).

**من أقطاب الجيل الثانى**

**(المولودون قبل الحرب العالمية الأولى)**

6 - إبراهيم جابر (1902 - 1971).
7 - أحمد عثمان (1908 - 1970).
8 - سعيد الصدر (1909 - 1986).
9 - السيد مرسى صادق (1909 - 1976).
10 - منصور فرج (1910 - 2001).
11 - مصطفى متولى (1911 - 1988).
12 - صادق محمد (1912 - ؟؟).
13 - عبد القادر رزق (1912 - 1978).
14 - محمود موسى (1913 - 2003).

**من أقطاب الجيل الثالث**

**(المولودون قبل الأزمة العالمية الكبرى 1929)**

15 - عبد البديع عبد الحى جمعة (1916 - 2004).
16 - جمال السجينى (1917 - 1977).
17 - عبد الحميد حمدى (1917 - 1978).
18 - فتحى محمود (1918 - 1979).
19 - أحمد أمين عاصم (1918 - 1989).
20 - محمود كمال عبيد (1918 - 2002).
21 - كامل جاويش (1919 - 1994).
22 - أحمد حافظ رشدان (1920 - ).
23 - أنور عبد المولى (1920 - 1966).
24 - حسن حشمت (1920 - 2006).
25 - محمود اللبان (1921 - 2002).
26 - عبد القادر مختار (1922).
27 - لويس فلسطين (1922 - 1992).
28 - حسن العجاتى (1923 - 1979).
29 - حسن صادق يوسف (1924 - 2004).
30 - محمد مصطفى محمد (1924 - 1990).
31 - محمد حسين هجرس (1924 - 2004).
32 - صلاح عبد الكريم (1925 - 1988).

33 – عباس الشيخ (1925 - ؟؟).
34 – كمال خليفة (1926 - 1968).
35 – حلمي طاهر (1926 - 1978).
36 – روحية محمد توفيق (1927).
37 – محيي الدين طاهر (1928 - 1993).

**من أقطاب الجيل الوسط (الجيل الرابع)**
**(المولودون قبل الحرب العالمية الثانية)**

38 – سيد أبو السعود (1929).
39 – صبحي جرجس سعد (1929).
40 – آدم حنين (1929).
41 – إبراهيم رمضان تايب (1929 - 1987).
42 – آدم سليم آدم (1930).
43 – أحمد عبد الوهاب (1932).
44 – ليلى حسن سليمان (1932).
45 – صالح محمد رضا (1932).
46 – فاروق رشدى (1932).
47 – حسن عبد الحميد (1933).
48 – الغول على أحمد (1933 - 2003).
49 – سمير ناشد جندى (1933).
50 – عبد الفتاح عزازى (1934 - 1993).
51 – ناجى كامل (1934).
52 – عبد العزيز البحيرى (1934).
53 – جابر حجازى (1936).
54 – عبد الهادى الوشاحى (1936).
55 – عونى هيكل (1936 - 2003).
56 – فاروق إبراهيم (1937).
57 – محمد رزق (1937).
58 – محمود حجازى (1937).
59 – صبرى ناشد (1938).

**من أقطاب الجيل الحديث**
**(المولودون قبل 1952)**

60 – حمدى جبر (1939).
61 – يوسف عبد الله يوسف (1939).
62 – نبيل الحسينى (1939).
63 – ابتسام زكريا لطفى (1939 - 2005).
64 – مأمون الشيخ (1939).
65 – حسن خليفة عبد الجواد (1940 - 1998).
66 – عبد الحميد الدواخلى (1940 - 1991).
67 – عبد المحسن الطوخى (1940).
68 – محمد محمد عبد المنعم صالح (1940).
69 – محمد سيد توفيق (1941).
70 – عبد المنعم محمد حيوان (1942).
71 – محمد عبد الحميد (1942).
72 – أحمد عبد الفتاح السطوحى (1942).
73 – محفوظ صليب بسطوروس (1943).
74 – زوسر مرزوق (1943).
75 – عبد الرازق محمد السيد (1944).
76 – عبد المجيد الفقى (1945).
77 – طارق زيادى (1945).
78 – أحمد عبد العظيم جاد (1946).
79 – محمود أبو القاسم (1946).
80 – فاطمة مدكور (1946).
81 – عبد العزيز صعب (1946).
82 – لطفى محمد على (1946).
83 – جمال عبد الحليم (1947).
84 – محمد العلاوى (1947).
85 – سمير الجنزورى (1947).
86 – محمود شكرى (1947).
87 – على حبيش (1948).
88 – يسرى حسن (1950).
89 – حامد جبريل (1950).
90 – أحمد عبد العزيز عباس (1950).

**من جيل الشباب**
**(المولودون بعد 1952)**

91 – هانى محمد حسين هجرس (1955).
92 – جمال عبد الناصر أبو اليزيد (1957).
93 – شريف عبد البديع عبد الحى (1957).
(وغيرهم كثيرون)

**ملاحظتان :**

(1) هذا التتابع مأخوذ عن «موسوعة الفنون الجميلة المصرية» التى تنتظر النشر.

(2) تقسيم الأجيال ليس حاداً قاطعاً كما هو مبين فى هذا التتابع، فهناك تداخل بين الأجيال وتأثر وتأثير وجميعهم فى النهاية هم مثالو مصر فى القرن العشرين، لكن التقسيم راعى وجود سمات مشتركة تحت نفس الظروف تجمع كل جيل من الفنانين وهذا التقسيم ينطبق على بقية الفنانين التشكيليين بنفس التحفظ.

## تاريخ مجلات الفنون التشكيلية فى مصر والوطن العربى

عصمت داوستاشى

### مقدمة

يطرح فى عالم النشر العديد من المجلات والجرائد والنشرات فى كل المجالات، يرتبط نشرها بجدواها الاقتصادية، أى لابد من أن يكون للمطبوعة قراء على استعداد لدفع ثمنها لتغطية تكلفتها، ولتحقيق هامش ربح، فالمجلات والمطبوعات المتخصصة فى الرياضة أو فى أخبار نجوم السينما والتليفزيون هى المطبوعات الأكثر رواجا وانتشارا عند بائعى الصحف والمجلات، لإقبال قطاع كبير من الناس على شرائها.

ونظرا لأن الفنون الجميلة منذ ازدهارها فى مصر فى مطلع القرن العشرين جمهورها محدود للغاية، فإن إصدار أية مطبوعات عنها على نطاق جماهيرى يصاحبها دائما الفشل والإفلاس، لذلك فإن أية مغامرة لإصدار مجلة للفنون الجميلة تصاب بالإحباط المبكر لقلة عدد مشتريها، وبالتالى تعاد النسخ بكاملها تقريبا إلى الناشر.

وفى هذا البحث استعراض لبعض من هذه المغامرات لإصدار مجلات الفنون الجميلة فى مصر خلال القرن العشرين، ورغم أهمية مثل هذه المجلات للفنانين المشتغلين بالفن ليطلعوا من خلالها على أراء النقاد فى أعمالهم، وكذلك أهمية هذه المجلات للنقاد: لأنها النافذة المتاحة لهم لتقديم دراساتهم النقدية فى مجال الفنون الجميلة، وأهمية هذه المجلات لمحبى الفنون الجميلة الذين يهمهم الاطلاع على الأعمال الفنية والنقد والدراسة المصاحبة لها وأخبار الحركة الفنية لمتابعتها، وأخيرا أهمية هذه المجلات لرصد وتوثيق الإبداع التشكيلى، إلا أن مغامرة إصدارها محفوفة بالمخاطر، ولا يقدم عليها ناشر مستقل، وأيضا لا تستطيع الجمعيات أو المؤسسات الاستمرار فى إصدار أعداد من مجلة لا تباع، وكذلك لم تغامر وزارة الثقافة فى إصدار مجلة متخصصة فى الفنون الجميلة وترى أنه من الأفضل أن تضع الفنون الجميلة داخل المنظومة الثقافية بشكل عام، فنجد دائما صفحات كثيرة أو قليلة فى مجلات ثقافية مختصة أساسا بالأدب والشعر، وقد تطبع من حين لآخر عددا خاصا بالفنون التشكيلية، لا يلغى أبدا احتياج ساحة الإبداع التشكيلى الخصبة الثرية إلى مجلة متخصصة تحتاج إلى ناشر جرىء، وإلى هيئة تحرير متخصصة مستنيرة تربط الإبداع التشكيلى بجمهور القراء الغير متخصص بأسلوب مبتكر وجديد.

واثقا من نجاح مثل هذه المطبوعة التى تعتمد على احتياجات قرائها من ناحية، وعلى مضمونها المتخصص والذى يفيد هواة ومحبى الفنون من ناحية أخرى، فى شكل جذاب يعتمد على جماليات التشكيل وروائع الإبداع الفنى .. ومازلنا ننتظر.

*** رواد دائما**

نشرت جريدة الوفد فى عددها الصادر أول مايو 2003 خبراً تحت العنوان التالى (مجلة فنية رائدة تستحق الإشادة) جاء فيه (أصدر طلاب كلية التربية مجلة نموذجية يعبرون فيها عن موضوعات وقضايا الفن يكون من أهدافها خلق جيل من النقاد وفتح الآفاق أمام المعرفة، ونحن نحيى الفنان جورج فكرى ومعاونيه من الطلاب وهم: ريهام عادل، علاء محمد، ولاء حبيش، حمادة صلاح، هانى مقلد، أسماء عبد الفتاح، أشرف الشبراوى، مروة عبد الحليم، أمانى عبد الجواد، نهى محيى، صفاء عفيفى، رشا لطفى، فاطمة جمعة، سماح محمد، سلوى عبد السميع، سحر عطية، محمود إبراهيم، هند سمير، والمجلة الجميلة تحمل اسم المعاصرة – وتقع فى 32 صفحة من القطع الكبير).

انتهى الخبر الذى وضع مجموعة من الشباب بمجلة لن يصدر منها مستقبلا إلا عدد أو أثنين على الأكثر، مثل كل سائر المطبوعات والمغامرات المشابهة، يضعهم فى مكانة الرواد، وهم فعلا رواد لمغامرة لا تكتمل أبدا، ليس فى مصر فقط وإنما أيضا فى عالمنا العربى، وإن كانت بعض مجلات الفنون التشكيلية التى تدعمها بعض الدول العربية تستمر بضع سنوات.

* ولعل الرواد بحق هم مجموعة من الفنانين والنقاد الفلسطينيين الذين أصدروا مجلة بعنوان (البصيرة) تعد بمثابة المطبوعة الفنية المتخصصة الأولى من نوعها فى الأرض المحتلة، ويتناقض إصدارها مع الوضع البركانى المتفجر يوميا هناك، مما يجعل توزيعها أقرب إلى توزيع المنشورات السرية، ومع ذلك أصدرها الفنانون الأبطال الذين يمثلون (*رابطة التشكيليين الفلسطينيين*) وهم: سليمان منصور المشرف على المجلة، ومعه تيسير بركات،

نبيل عناني، خالد الحوراني، رنا عناني، وإن توقفت تجربتهم بعد عدد أو اثنين فلهم عذرهم، أما فنانو مصر فليس لدينا أعذار لتقاعص جهات كثيرة فى إصدار مجلة فى الفن والنقد التشكيلي، ورحم الله الرواد بحق الذين أصدروا هذه المجلات المتخصصة منذ أكثر من خمسين عاما، وكان لها حضور ثقافى مؤثر ونجاح توزيعى يشهد عليه استمرارها لسنوات طويلة، وهو ما سترصده هذه الدراسة التى تعد الاولى فى مجالها، بهدف التوثيق والبحث، وليس بهدف وضع الملامح المطلوبة لنجاح إصدار مثل هذه المجلات، لأنه من المهم أولا الاطلاع على نماذج هذه الإصدارات الرائدة ثم المحاولات اللاحقة لها والتى تظهر من حين لآخر، خاصة فى إصدارات الكليات والمعاهد الفنية ودون التعرض طبعا للتجارب المماثلة فى الوطن العربى التى تحتاج إلى دراسة خاصة بها.

**إرهاصات النصف الأول من القرن العشرين**

يمكن أن أعتبر مجلدات وصف مصر التى وضعتها الحملة الفرنسية عن مصر (1798 - 1801) بمثابة أول إصدارات عن الفن المصرى (سلسلة أشبه بالمجلات أو المجلدات) صدرت بأقلام فرنسية لموضوعات مصرية صميمة، وإن أول ناقد تشكيلى فى تاريخ مصر هو الشيخ عبد الرحمن الجبرتى فى مجلده العظيم (عجائب الآثار فى التراجم والأخبار) المشهور بتاريخ الجبرتى حين انتقد فنانو الحملة الفرنسية ولوحاتهم عن شيوخ البلد وأهالى مصر الذين فزعوا من تجسيد ملامحهم بخطوط وألوان رسامى الحملة.

وإذا تجاوزنا وصف مصر وملاحظات الجبرتى النقدية، فيجب الإشارة إلى أن مطبوعات الجاليات الأجنبية فى مصر منذ منتصف القرن الثامن عشر وطوال القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، قد خصصت كثيراً من صفحاتها للفنون الجميلة وأصدرت العديد من الأعداد الخاصة بالفنون الجميلة، وهذا يتطلب بحثًا خاصًا.

وقد كتب سمير غريب فى دراسته المهمة (نقوش على زمن) الصادرة عن هيئة الكتاب عام 1997 (أن أول مجلة يمكن رصدها فى مصر والوطن العربى معنية بالفنون الجميلة هى مجلة - الفنون والصنايع - التى صدرت عام 1920 وكان يكتب بها مدرسون فى المدارس الصناعية والفنية، وتهتم بالفنون التطبيقية وفنون الزخرفة، وكانت أشبه بالمجلات المهنية أكثر منها مجلة معنية بعلم الجمال وفلسفته أو نقد الفنون، وبعد ثلاث شهور توقفت ولم تكن متخصصة فى الفنون الجميلة فقط وإنما كانت مقالاتها معنية بالفن بصفة عامة كالمسرح والموسيقى وغير ذلك، وفى 5 يوليو 1924م أصدر أحمد علام من القاهرة مجلة نصف شهرية باسم (الفنون) لم تستمر طويلا.

وفى عام 1932 أصدر الاتحاد الدولى للرسم والتربية الفنية والفنون العلمية مجلة باللغة العربية فى 40 صفحة اهتمت بطرق تدريس الفن ورسوم الأطفال والمؤتمرات الفنية الدولية الخاصة بالاتحاد، وأثارت هذه المجلة الاهتمام بالكتابة فى مجالات الفنون الجميلة.

إلا أنى لم أعثر على أى من هذه المحاولات أو الإرهاصات الأولى لمجلات معنية بالفن أو بالفنون التطبيقية والتربوية وبفنون الزخرفة، وسأركز دراستى هذه على ما هو متوفر لدى فعلا من مجلات أو نشرات فنية فى مكتبتى يمكننى الرجوع إليها كوثائق أصلية.

*** 1936 - الظلال - صفحة من الفن بمصر.**

لعل هذا الكتاب هو أول محاولة حقيقية لمشروع مجلة فى الفنون الجميلة وضع ونفذ فى مصر بفضل ريادة الناقد الفنى أحمد راسم (1895 - 1958) والذى يعد أبا النقد التشكيلى الحديث فى مصر، والذى يدفعنى إلى اعتبارها مجلة وليست كتاباً إنه أشار فى الجزء الأول إلى محتويات الجزء الثانى والجزء الثالث، أى أنها سلسلة متصلة تضم ثلاثة أجزاء وربما أكثر، وهى مطبوعة معنية بالكامل بالفنون الجميلة صدر الجزء الأول منها عام 1936 فى قطع متوسط (17× 25 سم) فى 166 صفحة، نصفها على الأقل لوحات فنية مطبوعة بالأبيض والأسود، ولم يصدرها أحمد راسم بأية مقدمة، وإنما كتب بشكل مباشرة عن الفنانين: محمود مختار - محمود سعيد - جان ارقش - رؤل بارم - محمد ناجى - آمى نمر - موسكا تيللى- موريك بران - بوجلان - لوبرت - فيشتر - جوزيه صيقلى - أحمد صبرى - جورج صباغ - ومعظمهم فنانون مصريون والباقى من الأجانب المقيمين فى مصر، وقد استعرض أعمالهم ونبذة عن حياتهم وأسلوبهم والقواعد الفنية التى يتبعونها.

وأشار إلى أنه سيكتب فى الأجزاء التالية عن جورج صباغ الذى اكتفى بوضع صور للوحاته فى الجزء الأول - روبير بلوم - كاميل أنوشتى - مارنى كادفايا بريفال - ادجار جلاد - كلوزيل - سوريانو - خيرى - انجلوبولو -

راغب عياد - أرسين برجان - تيريدس - تادرس - آمى خير - سننس - وافرنو - تلى فوشيه زنانيرى - كارافيا - رزق - جاروهلبير - محمد ذو الفقار - صاروخان - نيرونى - سباستى - سيمون مارى - وبعضهم كتاب وشعراء، أما الآخرون فكان يحددهم (مصور - مثال) فهى مطبوعة أشبه بالمجلات المتخصصة يحررها كاتب واحد ويصدرها على نفقته الخاصة فى أجزاء، وتشكل أول محاولة جادة لإصدار مطبوعة متخصصة فى الفنون.

والنسخة المتوفرة عندى موقعة من أحمد راسم بتاريخ مايو 1936 بإهداء مقطوع فيه اسم صاحب الإهداء، ولم يتسن لى الحصول على بقية الأجزاء.

*** 1947 - مجلة الفنون الجميلة العليا**

هى بحق أول مجلة حقيقية فى الفنون الجميلة معنية بفنون العمارة - تصوير - نحت - زخرفة - حفر - يحررها الطلبة كما هو مدون على غلافها الملون بالأسود وعليه ثلاث بقع لونية - أزرق - أصفر - أحمر - كبقع الألوان الأساسية فوق سطح بالتة الألوان فى قطع مربع 22× 23 سم فى 72 صفحة، وتكشف مقدمة هيئة التحرير على أن طلبة مدرسة الفنون الجميلة العليا (التى افتتحت رسميا عام (1908) كافحوا طوال نيف وعشر سنوات من أجل إخراج مجلتهم، وصدرت منذ ذلك الحين عدة مجلات تشابهت فى عرضها وجوهرها، إلا أن تلك التى بين أيديكم مجلة من نوع جديد، بأقلامكم كتبت ومن تفكيركم خرجت، وإليكم صدرت، وهكذا تكشف هذه المقدمة على أن هناك محاولات سابقة عديدة فى إصدار مجلات فى الفنون الجميلة، فهل يحتفظ أرشيف كلية الفنون الجميلة بالقاهرة بمثل هذه الإصدارات، أو تحتفظ بها أية جهة أخرى.

وتتكون هيئة التحرير التى لم تذكر رقم العدد أو تاريخ صدوره من لويس جورجى رئيسا وحسن فؤاد إبراهيم وكمال أمين وهم من اتحاد الطلبة، ثم من الطلبة مراد القليوبى وسمير رافع ومختار العطار، ويكتب عميد مدرسة الفنون فى ذلك الوقت عبد المنعم هيكل (أن إخراج الاتحاد لهذه المجلة تعبير لما يجيش بصدور الطلبة من معانٍ جميلة وغايات نبيلة، فهى إذن مجلة يحررها الطلبة الى الطلبة ولا تزيد عن ذلك).

وفى استعراض سريع لأبواب هذه المجلة، مقال يستعرض تاريخ مدرسة الفنون الجميلة وأول مقر لها بالجيزة إلى مقرها بالزمالك - ثم موضوع مهم بعنوان (أثر الخرجين فى الحياة العامة) يؤكد بأن الفن جزء لا ينفصل عن الحياة، وكيف ساهم خريجو المدرسة فى إثراء الحياة العامة بإبداعاتهم فى شتى المجالات، مع صور لنماذج أعمالهم، ثم صفحة تعى الفنانين الراحلين: نحميا سور - أديب مترى - عبد الحليم فريد، مع نماذج من أعمالهم وصور شخصية لهم، ثم تحقيق عن جليلة الموديل رقم 1 وكل هذه الموضوعات غير موقعة

* السينما والكاريكاتير والكارتون بقلم لويس جورجى 3 - عمارة.

* زملاء من الأقطار الشقيقة بقلم التحرير ويقدم مجموعة من الطلبة العرب الدارسين بالمدرسة* معركة الحياة .. فى طريق فان جوخ - بقلم حسن فؤاد إبراهيم - ثالثة تصوير مع رسم له * رحلة الدبلوم إلى الأقصر وأسوان * استفتاء اختلاط الجنسين فى دراسة الفنون الجميلة* ويكتب الطالب جمال كامل 3 تصوير عن الواقعية اتجاه فن اليوم * ويكتب فؤاد سوريال عن برنامج يوم فى قسم النحت العالى التى يبدأ فى الساعة السابعة والنصف بتمرينات رياضية للكابتن لطيف* على هامش حياة ليوناردو دافنشى بقلم صبرى عبد الغنى 4 تصوير * ثم يكتب حسن فؤاد مرة أخرى بورتريه بالحبر للدكتور والى * معمارى يواجه الحياة بقلم حسنى محمد بدوى 3 عمارة وفى برواز جانبى يؤكد الكاتب أن يوم القيامة هو معركة تحكيم مشاريعهم * وفى صفحات المعرض استعراض لأعمال الطلبة فى مجالات الفنون المختلفة * فن العمارة الإسلامية للزميل يحيى الزينى خريج قسم العمارة * الفن فى خدمة الجماهير بقلم مختار العطار 4 تصوير - * القسم الحر وبه أعمال بعض الطلبة الملحق به مثل عبد البديع عبد الحى وميشل جرجس ومحمد لائق توفيق وسيد عبد الرسول ووديع المهدى وغيرهم، ويشرف عليه أحمد صبرى ويساعده حسين بيكار، والنحت يشرف عليه عبد القادر رزق وهو أشبه بمدرسة متكاملة * صفحات عن مهرجان الفنون * يكتب مراد القليوبى 4 حفر عن الفنون الجميلة فى مصر * ويكتب سمير رافع 3 زخرفة عن المذاهب الحديثة فى الفن، ويكتب أيضا عن الرسم الأوتوماتى والذى ظهر فى باريس بعد الحرب العالمية الأولى * الإنسانية بين سيزان وفان جوخ بقلم إبراهيم مسعودة 4 تصوير * ويكشف مختار العطار عن ميله المبكر للقصة القصيرة عندما يكتب قصته (الفنان والقرية)

تصاحبها رسوم حسن فؤاد * ثم أخبار الأساتذة فى سطور وهى أخبار طريفة ساخرة* وعن نوادر الامتحان يكتب كمال آمين 4 حفر - عمدة .. وبوليس .. ومناظر خلوية* صوت من الشرق بقلم الطالب الفلسطينى جميل حطاب 3 تصوير * كلمة الاتحاد بقلم لويس جورجى سكرتير الاتحاد * أخبار ثانى عام مع اتحادنا عام 1946 - 1947 فى المرأة هما آخر مقالين بالمجلة قبل أن ينهيها التحرير بصفحة عن أمانى الطلبة لمستقبلهم.

لقد قمت باستعراض أبواب هذه المجلة لسببين أساسيين، السبب الأول أن كل الطلبة الذين اشتركوا فى تحريرها هم الآن من الأعلام والرواد كل فى مجاله، والسبب الثانى هو مستوى المادة التحريرية المرتفع التى اليوم من يمكن مقارنتها بما تصدره مجلات طلبة الفنون اليوم .. بل إن هذه المادة قد لا يصل إليها تحرير بعض المجالات الاحترافية اليوم.

* 1950 - صوت الفنان - مجلة فنية مصورة - شهرية.

هى أول واخر مجلة احترافية فى الفنون الجميلة فى مصر قبلها وبعدها كانت تصدر المجلات المشابهة لأعمال تجريبية فى عدد أو عددين لا أكثر .. ولكن صوت الفنان التى أصدرها الفنان الناقد أستاذ تاريخ الفن محمد صدقى الجباخنجى فى مايو سنة 1950 (العدد الأول) واستمر صدورها حتى العدد رقم 32 الصادر فى ديسمبر 1952 بلا توقف أى ثلاث سنوات إلا اربع أشهر فقط لعلها كانت مخصصة للإعداد للمجلة، وفى العدد الأخير يضع الجباخنجى برواز بجوار عنوان المجلة يكتب فيه (لا حياة لأمة بغير الفنون .. ولا حياة للفنون بغير رسالة تنطق بلسانها .. وتنتهى هذه الرسالة عندما تصبح الفنون نقمة على أصحابها) ومن هنا نستشف المتاعب التى واجهها حيث أعلنت صراحة فى كلمة التحرير داخل العدد: (أرانى مضطرا إلى أن أقول الكلمة الأخيرة.. لقد كان عملا قمت به بمفردى .. أثرت أن أجعلها (يقصد المجلة) حقيقة واقعة حتى تفوز بتأييد الجماعة (يقصد المؤسسات لتقوم بدورها فى إصدار المجلة) ولكنه يسأل : (ولكن أين هذه الجماعة؟ إنى أكاد لا أرى لها أثراً.. فالكل يعملون فرادى.. كل مشغول بنفسه عن الآخرين .. كل يعمل لحسابه الخاص ولا يهتم إلا بمصالحه الخاصة ولا يعبأ بغير منفعته) هذا الكلام منذ نصف قرن والحال الآن أصبح أسوأ.

لقد وجد الإحباط طريقة إلى الجباخنجى فتوقف عمله الكبير الرائد والذى لم يتكرر ولن يتكرر بعد ذلك، كان يتمنى أن تتحمل مؤسسة صحفية أو جمعية أهلية أو مجموعة من محبى الفنون عبء هذا العمل الذى قام به بمفرده طوال ثلاث سنوات، ولكن كما هو الحال دائما طالما ليست هناك منفعة مادية فلا أحد يتقدم خطوة واحدة، وقد خسر الجباخنجى فى إصدار صوت الفنان كل ما يملك، ولكنه دخل تاريخ الصحافة الفنية وخاصة صحافة الفنون الجميلة من أوسع أبوابها، وسجل ريادة مازال فيها فى المقدمة، وكان الجباخنجى أستاذ مادة تاريخ الفن عندما التحقت بكلية الفنون الجميلة عام 1962، ولعلى الطالب الوحيد الذى اشترى منه كل مجلدات صوت الفنان وكل المطبوعات الأخرى التى كان يصدرها بجانب المجلة بعنوان (أعلام الفن) ومنها كتيب يضم مقتنيات محمد محمود خليل الفنية، ويعد وثيقة تاريخية هامة تضم دراسة عنها وعن صاحبها وملخص لحياة بعض الفنانين العالميين ممن لهم النصيب الأكبر فى هذه المقتنيات وصور لأهم المقتنيات.

أما مجلة صوت الفنان فقد صدرت فى حجم 24× 17 سم والإعداد من 21 إلى 32 فى حجم 14x21 سم فى متوسط خمسين صفحة للعدد الذى يشتمل على مادة فنية متنوعة أغلبها تعتمد على التعريف على مختلف مجالات الفنون الجميلة، مثل : كيف تصنع صورة زيتية - من قصص عباقرة الفن - عرض لمعرض فنى - أخبار الفن - الفنون الحضارية والتراثية المختلفة - بريد الشهر - حكمة الفنان - الوجه مفتاح النفس - كتب جديدة - المعارض العالمية - جهز صورة فوتوغرافية بنفسك- تعريف بالفنانين المصريين والأجانب - وغير ذلك من الموضوعات التى تهم المتخصص وطالب الفنون والهاوى والمتلقى أو القارئ العادى، فهى مجلة شاملة جامعة تقترب من الجمهور العادى لتعرفه بعالم الفنون الجميلة، وقد قامت برسالتها على خير وجه.

*** 1950 مجلة العمارة والفنون**

صدرت أوائل الخمسينات وركزت اهتمامها على العمارة وتخطيط المدن، ولم أستطع الحصول على أعداد منها، وأكتفى بالإشارة إليها حتى يتسنى لنا الإطلاع على أعدادها.

*** 1954 مجلة الفنون العملية**

مجلة متخصصة فى التربية الفنية، تصدر عن إدارة

التربية والتعليم، ويشرف على إصدارها الفنان المربى الكبير محمود النبوى الشال وكان وقتها مفتش الفنون العملية ويكتب فى مقدمة هذه الكراسات التى تصدر بشكل منفصل عن كل منطقة تعليمية مثل (كراسة منطقة الزقازيق التعليمية – مدرسة أحمد عرابى الإعدادية وكراسة منطقة المنصورة التعليمية – المدرسة الملكية الإعدادية) يقول الشال : (ظلت المكتبة العربية الفنية إلى وقت قريب تعانى نقصا ملموسا فى التزود بشتى مصادر الإنتاج الفنى المتطور، ولعل من الخطأ الأكبر أن يظل اتجاهنا صوب الفن الأوروبى وحده، أعتقد أن من أهم الأسباب التى أدت إلى ركود التربية الفنية فيما مضى هو اضمحلال الثقافة الفنية، وهذه المحاولة على هذه الصفحات نكمل بها ثروة الفنون العملية عن طريق النشر والتسجيل لبعض جوانب النشاط الفنى).

وتضم هذه المجلة (النشرة) صوراً لأعمال الطلبة بالخامات المختلفة مع كلمات لبعض أساتذة الفنون العملية، وهى أشبه بكتالوج لإبداعات النشء فى مجال الفنون الجميلة، وللعلم أن هذه المادة الجميلة (الفنون العملية) ألغيت تماما من مدارسنا.

*** 1961 الكتاب السنوى لجمعية محبى الفنون الجميلة**

وهو كتاب أشبه بمجلة تصدر كل عام فى الستينيات كان لابد من الحصول على تصريح لإصدار مجلة، وخاصة فى الجمعيات الأهلية التى كانت تفضل نشر مجمل نشاطها فى كتاب سنوى، أو نشرات غير دورية، وفى ذلك التاريخ أوائل الستينيات اشتريت من مقر جمعية محبى الفنون الجميلة بجاردن سيتى بالقاهرة كل مطبوعاتها، ولعلها بعد ذلك لم تطبع أى شيء، والكتاب ليس جماهيريا بطبيعة الحال، وإنما هو لأعضاء الجمعية والمترددين عليها، ويوثق أنشطتها خلال العام وهو قطع 24x17 سم متوسط صفحاته 250 صفحة (صدر منه عددان 1961 - 1962) يستهل صفحاته بأسماء أعضاء مجلس إدارة الجمعية والأعضاء الفخريين والعاملين وكلها أسماء لكبار الفنانين والشخصيات الثقافية المرموقة ثم كلمة الجمعية ولائحتها التأسيسية ثم نشاطها منذ نشأتها عام 1922 وحتى صدور الكتاب ومعظمه معارض ومحاضرات وصالونها السنوى ثم الجوائز التى منحتها الجمعية منذ صالونها الثالث والثلاثين عام 1955، ومتوسط الجائزة خمسون جنيها حصل عليها كبار الفنانين الذين كانوا شبابا فى ذلك الوقت، أما محاضرات الموسم 1960 ـ 1961 فهى ثرية وهامة منها حديث عن الفنون الجميلة للدكتور طه حسين، ومحاضرات أخرى فى شتى نواحى الفنون الحضارية والحديثة ثم استعراض بالصور لمعرض الطلائع الأول الذى أقامته الجمعية فى 30 نوفمبر 1960 وكانت الجائزة رحلة فنية إلى إيطاليا .. كتاب غنى بالمعلومات، ونموذج للجمعيات الفنية الأهلية.

*** 1962 مجلة خطاب المعهد**

تصدر عن اتحاد الطلبة بمعهد التربية الفنية للمعلمين (اللجنة الثقافية) الذى كان تشكيله على النحو التالى عامى 1961 - 1962 عبد الغنى الشال رئيس الاتحاد والنقيب سعد كامل سكرتير أول، وكان الطالب فرغلى عبد الحفيظ مقرر لجنة النشاط الاجتماعى، ويضم التشكيل العديد من فنانى وقيادات التربية الفنية، عثرت على عددين بدون أرقام، العدد الأول قطع كبير 25x34 سم، عدد صفحاته 40 صفحة، مدير التحرير ابو خليل لطفى، ومن رؤساء التحرير الطالب على نبيل وهبه والحسينى وفرغلى والسطوحى وغيرهم أعضاء فى أسرة التحرير فهى مجلة الطلبة يشرف عليها أساتذة المعهد، وتبدأ بكلمة للعميد الأستاذ شفيق رزق – بالمجلة موضوعات فنية مختلفة وصور ورسومات ويشارك فى تحريرها الأساتذة والطلبة فى الإطار التقليدى لمجلات الطلبة المطبوعة.. أما العدد الثانى فبتاريخ مايو 1964 قطع متوسط 20x27 سم عدد صفحاته ٥٠ صفحة يبدأ بصورة لجمال عبد الناصر تحتها كلمة من الميثاق الوطنى ويحمل رقم 13 (مجلة سنوية) ورئيس تحريرها منير المرسى سرحان ومن هيئة التحرير الطالب مصطفى الرزاز الذى صمم الغلاف وله العديد من الرسوم واللوحات داخل العدد، والذى يضم إشارة لوفاة الفنان الرائد محمود سعيد الذى توفى فى 8 ابريل 1964 – مجلة محدودة فى نطاق المعاهد الفنية ولكنها تؤدى رسالة تثقيفية وتربوية.

*** 1967 فنون الإسكندرية**

لعلها أول مجلة تصدر عن كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام 1967، بعد الهزيمة والنكسة، ولم يكن لى حظ المشاركة فى تحريرها فلم أكن عضوا بالاتحاد الاشتراكى أو بالتنظيم الطليعى السرى، وكانت العضوية فى هذه التنظيمات هى جواز المرور لكل شيء فى هذا العصر حتى الصحافة المدرسية، لذلك استبعدتنى أسرة

التحرير المكونة من أحمد ماهر رائف وإسماعيل طه الذى قام بالجهد الأكبر فى إخراج هذه المجلة ومعهم السيد مرسى صادق، وكان أستاذاً لمادة النحت وصب البرونز بالكلية، أما المحررون وهم الطلبة فكان فيها من دفعتى (دفعة التخرج 1967) شكرى الدقاق رابعة حفر - أصبح مستشار القضاة بعد أن تخرج ودرس الحقوق، وحسين الشابودى رابعة زخرفة - الذى عين بالكلية وهو الآن مستشار فى الفنون بمكتبة الإسكندرية، وسعاد سعد - رابعة تصوير - مهندسة ديكور بالتليفزيون المصرى ومعهم محمد محمد سليم الذى أصدر مجلة الطلبة بعد ذلك، وعمل بجريدة الأهرام بعد تخرجه وله صفحة الفنون التشكيلية التى توقفت بعد حرب العراق 2003 بدون سبب معروف، وزوجته حفصة على رمضان والاثنان كانا أولى تصوير ومعهم ملك أبو النصر التى تعمل بالكلية وعبد الرازق محمد ثالثة نحت وهو عميد كلية التربية الفنية الآن وأشرف عمر ياسين طالب فى إعدادى فنون فى ذلك الوقت.

وكان نصيبى من هذا العدد الوحيد اليتيم خبراً فى سطرين (أقام الزميل عصمت عبد الحليم - رابعة نحت - معرضه الثانى بصالة الأتيليه) وقد كنت طوال خمس سنوات الطالب الوحيد بكلية الفنون الجميلة الذى يصدر مجلة حائط بصفة مستمرة ومجلة أخرى يومية فى رحلات الكلية إلى الأقصر وأسوان وهذه المجلات محفوظة فى أرشيفى الخاص، ومن شعارات مجلة فنون الإسكندرية (هذه ساعة للعمل وليست للحزن) ومن كتابها أحمد عثمان عميد الكلية وقصته معها - الموديل سكينة بقلم الطالب فاروق وهبة ثالثة تصوير - ومقال لصدقى الجباخنجى عن الفن بين الابتكار والصناعة - ويوميات فنان فى المعركة لإسماعيل طه الذى أخرج المجلة ونفذ الرسوم التوضيحية - والفن والدولة لمحمد حامد عويس - والأصالة فى الفن للدكتور حسن ظاظا.. إنها مجلة الزمن الجميل الحزين صدرت فى قطع كبير 21×30سم غلاف مطبوع يدوى بالكلية فى خمسين صفحة.

*** 1971 مجلة الفنون**

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (فصلية) ومعنية بفنون المسرح والسينما والموسيقى ومعهد الفنون التشكيلية وهى طبيعة العديد من المجلات الثقافية التى كانت تصدر ومازالت تصدر وتضع الفنون التشكيلية كباب من ضمن أبوابها.

مجلة الفنون يرأس تحريرها د. سهير القلماوى، وفى مجلس التحرير الفنان والناقد حسين بيكار الذى قدم لوحة الغلاف لأحد الفنانين الشباب، وكتب فى هذا العدد (الثانى من المجلد الأول) عبد السلام الشريف ونعيم عطية ورمسيس يونان ومحمد شفيق وزينب عبد العزيز ومختار العطار وفؤاد كامل وحسن فؤاد، وباب أخبار الفنون التشكيلية - المجلة قطع كبير 20×27 سم، 220 صفحة لمادة الفنون الجميلة ومنها مجلات: الكاتب .. شهرية رئيس تحريرها أحمد عباس صالح - الفكر المعاصر .. فصلية رئيس تحريرها فؤاد زكريا - الكاتب العربى .. فصلية رئيس تحريرها أحمد عيسى - المجلة .. شهرية رئيس تحريرها د. عبد القادر القط - تراث الإنسانية .. فصلية رئيس تحريرها د. أحمد أبو زيد - الفنون الشعبية .. فصلية رئيس تحريرها د. عبد الحميد يونس.

*** 1973 النشرة الثقافية لجمعية محبى الفنون الجميلة**

بين يدى العدد الأول من هذه النشرة - قطع صغير 17× 22سم 60 صفحة - يقدمها بدر الدين أبو غازى رئيس الجمعية (هذا أمل عزيز طالما راودنا استكمالا لوسائل الدعوة ولمناقشة قضايا الفنون والارتباط بتيارات الحياة الفنية محليا وعالميا، كان لابد من نشرة تصدر استكمالا لما تقوم به الصحافة من تعريف وتقديم للمعارض) وكتب بعد ذلك صفحات فى بعض قضايا الفنون التشكيلية فى مصر ولخص واقع الحياة الفنية فى ذلك الوقت فى ست نقاط ألخصها على النحو التالى:

1 - ميزانية الفنون الضئيلة.

2 - قصور شديد فى المتاحف.

3 - استجابة محدودة فى زوار المعارض.

4 - قصور فى نشر الأعمال الفنية وارتباطها بالجمهور.

5 - تخلف وسائل نشر الوعى الفنى.

6 - تشتت اتجاهات الفنانين.

ثم يستعرض أساليب معالجة هذا القصور والتجارب المماثلة فى أوروبا، وفى هذا العدد من النشرة إشارة إلى رحيل آخر عمالقة الفن فى العالم بابلو بيكاسو مع أبناء الفن فى العالم، ثم موضوع عن النحت فى الهواء الطلق والأماكن العامة، ثم نشاط الجمعية وتحية إلى الراحلين الفنانين: السفير محمد طاهر العمرى، وأحمد أحمد يوسف الذى أصدر كتابا عن الفنان محمد محسن وتحية إلى

الراحل هدايت ولكن لم يذكر أى شىء عن اسمه بالكامل أو تاريخ ميلاده، غير أنه قدم من تركيا إلى مصر عام 1914، ثم تأبين للفنان يوسف كامل، ثم كلمة كامل مصطفى عميد فنون الإسكندرية وكلمة راغب عياد وأخرين، وباستثناء هذه الكلمات فالنشرة كلها قام بتحريرها بدر الدين أبو غازى وأشرف على إخراجها مصطفى الرزاز.

*** 1976 أقلام الصحوة**

مجلة ثقافية جامعة شاركت فى إصدارها من الإسكندرية بداية من عددها الثالث، وهى من القطع المتوسط 17× 24 سم متوسط عدد صفحاتها 70 صفحة توقفت بعد العدد السادس، وقد حرصت أن يكون للفنون التشكيلية نصيب كبير فى مادة تحريرها، ونظمت معرضا تبرع فيه فنانو الإسكندرية بأعمالهم من أجل إصدار هذه المجلة فى شكلها الجديد بعد أن كانت نشرة قاصرة على الأدباء والشعراء، وشارك معى فى إصدارها محمود عوض عبد العال الذى عرفنى عليه نعيم عطية لنتعاون سويا فى إصدارها ومعنا صبرى أبو علم، وفى العدد الثالث نشرت مادة تشكيلية وافية فكتبت عن رأفت صبرى، على عاشور، محمود موسى، البينالى الحادى عشر، وكتب فيها فاروق وهبه ومحمد سالم وعبد الله محمد عبد الله ومجدى فرج وأحمد السطوحى عن أعمال أحمد عبد الوهاب ونشرنا فيها لأول مرة مذكرات أدهم وانلى، وكان الغلاف والصفحات مزينة بلوحات الفنانين، وفى العدد الرابع كان عنوان الغلاف رحيل مرجريت نخله ونشرنا آخر حديث أجريته معها قبل وفاتها، وكتب فيها سيف وانلى موضوعاً بعنوان: دفاعاً عن الغموض فى الفن المعاصر - وكتبت عن عبد المنعم عمر - بهجة كحيل - شاكر المعداوى - حسين الشابورى - ونشرت صفحات بها لوحات لفنانى الإسكندرية تحت عنوان كتالوج 77، وهى سلسلة أعلنت عن إصدارها معنية بالفنون التشكيلية وفعلا أصدرتها ومازالت تصدر حتى الآن.

وكانت أقلام الصحوة خطوة طموحة لإصدار مجلة معنية بالفن التشكيلى بالإسكندرية، ولكنه على كل حال كان زمن (مجلات مستمر) التى انتشرت بعد ذلك.

*** 1977 الأتيليه**

مجلة أو نشرة أصدرها أتيليه القاهرة، بين يدى العدد الثانى - يونيو 1977 - قطع متوسط 17× 24 سم 80 صفحة - وهى نشرة غير دورية من الواضح أن الذى يحررها هو عز الدين نجيب الذى كتب الافتتاحية، وقد كتب فى هذا العدد حامد سعيد - سمير غريب - محمود بقشيش - فاروق وهبه - راتب صديق - حمدى أبو النجا - صفية حلمى - سمير عبد الباقى - صبرى السيد - سعد نديم - وشعر لأحمد الحوفى، مع أخبار متنوعة وكتب عاطف بشاى عن صناعة الثقافة والمثقفين، وملف العدد عن قضية تأسيس نقابة الفنانين التشكيليين كتب فيها صالح ورضا وعز الدين نجيب وعصمت داوستاشى فهى مجلة معنية بالدرجة الأولى بقضايا الفنون التشكيلية وكانت تباع بخمسة عشر قرشا، ولم تستمر.

*** 1978 الكلمة**

نشرة أو كراسة أصدرها عز الدين نجيب على نفقته الخاصة قطع 15× 20 سم فى ثمانى صفحات طباعة ماستر أبيض وأسود يطرح فيها قضايا فنية تتعلق بمواقف المحرر من هيئة الفنون التى كان يرأسها فى ذلك الوقت عبد الحميد حمدى، ولم تستمر.

*** 1979 آفاق**

نشرة غير دورية يشرف عليها محمود بقشيش فى نفس حجم وعدد صفحات النشرة السابقة - 15× 20 سم ملزمة أبيض وأسود وطباعة ماستر - العدد 17 هو المتوفر معى وهو الذى أعده ونفذه عز الدين نجيب بعنوان صاحب (وقال الفنانون لا) بافتتاحية قضية عن بيع وإقفال قاعات الفنون الجميلة التابعة لهيئة الفنون (قاعة أخناتون - قاعة الاتحاد الاشتراكى - قاعة باب اللوق - وغيرها من قاعات ملحقة بالمتاحف - مع بيان من الفنانين، وبرقية إلى رئيس الجمهورية (احموا من زوار الفجر الجدد) وكتب حسين بيكار (امتهان للفن والثقافة واستخفاف بحق الفنان) وكتب صالح رضا عن مراكز القوى الجديدة وقال حسن سلمان لو سلم الفنانون فالأفضل أن يحفروا قبرهم الجماعى، وأكد محمود بقشيش على ضرورة أن يقاطع الفنانون معارضهم (يقصد أنشطة هيئة الفنون وأن نتجه لمواقع الجماهير) وأعلنت إنجى أفلاطون أن وزارة الثقافة ليست حريصة على مصالح الفنان، وتستمر المعركة على صفحات آفاق 1979 فهى نشر حرب بين فنانين مستقلين وجهاز حكومى بيروقراطى يصفى الحركة الفنية من أهم دعائمها وهى قاعات العرض بعد تصفيتها من مجلاتها الثقافية، وكان الزمن زمن تغيرات وصراعات وتحجيم لدور الفنانين والمثقفين.

* **1981 الشموع**

مجلة أدارتها السيدة لوتس عبد الكريم (دار لوتس للنشر والطباعة - نيقوسيا - قبرص)

حيث الحصول على تصريح لمجلة تصدر من مصر يتطلب إجراءات خاصة لا يقدر عليها أحد لتصعيب إصدار المجلات، فيحصلون على تصاريح إصدارها من أية جهة أخرى ولكنها في الحقيقة تطبع وتوزع في مصر.

الشموع مجلة ثقافية شعارها (من أجل قيمة الجمال في الأدب والفن والحياة) رأس أعدادها الأولى الكاتب أحمد بهاء الدين، ثم تولت لوتس عبد الكريم رئاسة التحرير بالتعاون مع العديد من الأسماء المعروفة، المجلة قطع كبير 22 × 28 سم مائة صفحة في المتوسط ملونه وطباعة فاخرة ويغلب على موادها التحريرية الفنون الجميلة التي تحتل أحيانا 75٪ من حجم المجلة، كتب فيها معظم الكتاب ونقاد الفن التشكيلي في مصر : مختار العطار - عز الدين نجيب - د. نعيم عطية - فاطمة على - عصمت داوستاشي - حسين بيكار - مكرم حنين - مرسي سعد الدين الذي يكتب عن المعارض العالمية - إبراهيم عبد الملاك - نبيل فرج - وغيرهم، ومن ضمن أبوابها معرض الشموع لعمل فني والتعليق عليه، وقد افتتحه لوتس بجانب المجلة جاليرى للأعمال الفنية معارض تغذى المجلة بمادة فنية، كما أسست صالونًا ثقافيًا تنشر جلساته التي تزدحم بنخبة المثقفين والفنانين ضمن مواد المجلة.

الشموع مجلة شهرية لا تصدر بانتظام وهي مشروع جيد لمجلة فنون تشكيلية جماهيرية ولكنها تقدم أيضا موضوعات في السينما والمسرح والأدب والشعر وتعاني من مشاكل في التوزيع.

* **1984 مجلة فنون تشكيلية**

عدد تجريبي أصدرته على نفقتي الخاصة في طبعة محددة (على ماكينة تصوير المستندات) قطع 21× 27 سم في أربعين صفحة اعتمدت في تحريره على تجميع مقالات وموضوعات وأخبار ورسوم ومواد من الصحف والمجلات والكتالوجات وغير ذلك (قص ولصق) في إعداد هذه المطبوعة التي أرسلتها إلى جميع النقاد لتبيان إمكانية إصدار مجلة تشكيلية، وإن الكتاب والنقاد متوفرون وإنما الأمر يحتاج إلى مؤسسة ودراسة جدوى تعتمد على الدعم والإعلان (على سبيل المثال لو نشر كل جاليرى خاص وعددها الآن كثير إعلانا، يمكن بثمن هذه الإعلانات تمويل مجلة تشكيلية بسيطة ومنتظمة).. إن إصدار مجلة تشكيلية تجربة تراودني من حين لآخر لا أقدم عليها لاحتياجها إلى تفرغ كامل يمنعني عن ممارسة عملي الفني، كما يحتاج إلى متطوعين للعمل فيها مجانا وهذا غير متوفر نهائيا في زمننا هذا.

* **1984 مجلة الفنون التشكيلية**

العدد الأول - نشرة غير دورية تصدرها نقابة الفنانين التشكيليين في مصر رئيس التحرير: صالح رضا (النقيب) مارس 1984 - القطع كبير جدا 25×35 سم، في ملزمة 16 صفحة (فرخ كامل) طباعة أفوست أبيض وأسود مع لون أحمر على الغلاف الذي يحمل صورة الراحل بدر الدين أبو غازي، أحد رواد النقد التشكيلي في مصر.

محاولة جريئة للنقابة لم تتكرر هل هي رد فعل لمجلتي المتواضعة التي طبعتها على نفقتي الخاصة وأرسلتها للجميع بما في ذلك النقابة ؟ كتب في هذا العدد محمد طه حسين - جمال لمعي - مصطفى الرزاز الذي استعرض المعرض العام الثالث عشر - صبري منصور قدم آراء ومقترحات لمجموعة من الفنانين - قضية العدد قدمها أحمد فؤاد سليم عن موقف الصحافة والإعلام من الفنون التشكيلية مع ملخصات للبحوث، قدمها مصطفى الرزاز، ويكتب فرغلي عبد الحفيظ عن أثر بعين فنان وكان آخر سطر بالمجلة النشرة دعوة مفتوحة إلى كافة الفنانين والمفكرين لدعم النشرة.

* **1986 النشرة**

محاولة أخرى لنقابة الفنانين (إصدار مجلة على شكل نشرة) وستستمر هذه المحاولات أو الطموحات كلما تغير مجلس الإدارة، بمعنى خروج مجموعة ودخول مجموعة أخرى ولكل مجموعة رؤيتها وتوجهاتها الفنية الخاصة.

هذه النشرة صدر منها خمسة أعداد (الموجودة طرفي) على شكل كراسة 17×24 سم ملزمة 16 صفحة أبيض وأسود يرأس تحريرها النقيب د. صالح رضا الذي يؤكد أن نشرة بهذا الحجم والإمكانيات (الضعيفة طبعا) غير كفيلة بأن تملأ الفراغ بين الفنان والجمهور، وحدد لها رسالة في أربع نقاط :

1 - صوت صادق لمطالب الفنان المصري.

2 - مرآة أمينة لكل ما يحدث داخل النقابة.

3 - نافذة يطل منها الفنان والمهتم بالفن على ما يدور بالحركة الفنية.

4 – ملتقى للرؤى ووجهات النظر.

ومن المهم استعراض هذه التجربة وطرح بعض ما قدمته من أفكار لصحافة تشكيلية :

* العدد الأول – يناير 1986 – لقاء مع وزير الثقافة د. أحمد هيكل مزيل فى آخره بهذا التعليق (أسرة التحرير : مضى على هذا اللقاء أكثر من شهرين حتى الآن .. دون أى صدى لما تم خلاله، ونأمل ألا تطغى المشاغل العديدة للسيد الوزير على وعوده للفنانين.. ومازلنا فى الانتظار) عرض لندوة لمشاكل الفنانين –معارض – رحيل حامد عبد الله – أخبار مجتمع التشكيليين – رسالة الفن فى الإسكندرية وقمت بتحريرها فقد كانت دائما مراسل أية نشرة أو مجلة تشكيلية تصدر بالقاهرة مراسلها بالإسكندرية – ثم أخيرا بانوراما المعارض الجديدة وأخيرا دليل المعارض خلال شهرين.

* العدد الثانى – إبريل 1986 (أى تصدر فصلية رغم بساطتها وتواضعها) وسأنشر خبر ورد فى صفحتها الأولى يقول: (مجلة فنون تشكيلية – تصدر بالقاهرة مراسلها بالإسكندرية – ثم أخيرا بانوراما المعارض الجديدة وأخيرا دليل المعارض خلال شهرين.

* العدد الثانى – ابريل 1986 (أى تصدر فصلية رغم بساطتها وتواضعها) وسأنشر خبر ورد فى صفحتها الأولى يقول (مجلة فنون تشكيلية – تصدر أول يونيو القادم – 1986 – مجلة فنون عن النقابة فى 52 صفحة بالألوان يتضمن العدد باقة من الدراسات والمقالات الهامة عن الفن وقضاياه الجمالية وعلاقته بالمجتمع وبواقع الفنان ومتابعات النشاط الفنى فى مصر والعالم) .. وللعلم لم تصدر هذه المجلة إطلاقا – وضم هذا العدد من النشرة ندوة عن سياسة المقتنيات الفنية – رسالة الإسكندرية التى أشارت إلى أن الموسم الفنى فى المعارض نشيط بمزيد من المعارض التى لا يشاهدها إلا الفنان وأصدقاؤه وزملاؤهم.. أما الجماهير فإنها فى عالم آخر – آراء وأفكار لمجموعة فنانين – وداع صلاح جاهين – أجندة المعارض– بانوراما الحياة الفنية.

* العدد الثالث – سبتمبر 1986 – بدأ العدد بعنوان كبير (حجب جوائز الدولة التقديرية فى مجال الفنون) ملف العدد (حول الأزمة الإعلامية للفن التشكيلى) أخبار ومتابعات.

* العدد الرابع والخامس – بدون تاريخ واعتقد أنه صدر فى ديسمبر 1986 وبعده توقفت هذه النشرة والعدد معظمه عن المهرجان العالمى الأول للفنون التشكيلية ببغداد بالعراق، ومثَّل مصر فى هذا المهرجان حوالى عشرين فنانا وناقدا، وكنت أحد الفنانين المشاركين فى أول وآخر زيارة لى للعراق وبغداد المحتلة الآن، فى العدد المزدوج تغطية لبينالى القاهرة الدولى الثانى للفنون العربية وفنون أوروبا الغربية وهو الذى تحول بعد ذلك إلى بينالى عالمى .. نشرة تخاطب الخاصة فقط.

* **1987 الندوة**

نشرة غير دورية يصدرها فرع نقابة الفنانين التشكيليين بالإسكندرية – مايو 1987 عليها اسم حسين الشابورى كنقيب الفرع والتحرير محمد سالم والإخراج محمد قناوى، أما لماذا صدرت الندوة فتقول أسرة الندوة (إنها صدرت كجسر يربط بين الفنانين بعضهم ببعض وبينهم وبين دائرة أوسع من المهتمين بالفن التشكيلى).

صدرت النشرة فى قطع صحيفة 32× 45 سم ثمانية صفحات، وكان نقيب الفرع قد وعد عند انتخابه بإهداء فرع النقابة مقراً، ولكن النشرة توضح أنه قد تم تخصيص إحدى الوحدات السكنية بسموحة مشروع الإسكان التعاونى للمحافظة لاستخدامه مقراً لفرع النقابة، وأن النقابة العامة بالقاهرة ساهمت بربع القيمة الإجمالية للوحدة، ويتولى الفرع تسديد باقى القيمة على أقساط.. أى لم يتبرع النقيب بأى شىء إطلاقا للفرع، ولكنه للحق نظم معرض لأعضاء الفرع فى أسيوط مدينته، وهو الخبر الثانى فى صدر الندوة التى اهتمت بالتعليق على الانتخابات وبرنامج اللجان، وكتب حامد عويس عن فن الجمهور المثقف ومعه طارق زبادى، وكتب مدحت متولى ومجدى قناوى عن الإسكندرية وفقدان طابع المكان ومعهم رأفت صبرى وثروت البحر، وأشارت الندوة إلى صرح ثقافى بالإسكندرية عن أرض منحتها المحافظة للنقابة فى سموحة لبناء مقر ولكن انتهى مصير هذه الأرض بأن تم تسليمها مرة أخرى للمحافظة لعدم قدرة الفرع فى الاستفادة منها.

كتب فى هذا العدد سمير هريدى وأحمد عبد الفتاح وجاء إخراجها مربكًا للقارئ يؤكد عدم خبرة الذين أصدروها بالعمل الصحافى، وعلى كل حال لم تتكرر التجربة مرة أخرى.

* **1988 مجلة الكلمة والشكل**

مجلة نصف سنوية تصدرها كلية الفنون الجميلة –

جامعة المنيا - العدد الثاني- فبراير 1988 قطع مجلة 22×32 سم 50 صفحة - رئيس مجلس إدارة المجلة أحمد نوار عميد الكلية الذى أوضح أن صدور هذا العدد مواكب لانعقاد الملتقى الثقافى الرابع بالكلية - رئيس التحرير والمشرف الفنى محمد جلال عبد الرازق مدرس بقسم الجرافيك، أما صاحب فكرة المجلة فهو الطالب محمد ناصر على الطالب بقسم النحت - المجلة متواضعة فى إخراجها وفى فهم محرريها بالعمل الصحفى، كطبيعة أغلب المجلات التى تصدرها الكليات الفنية أو نقابة التشكيليين وفروعها أو بعض الجمعيات الأهلية - بالمجلة موضوعات مختلفة ولم يتبن قضية تشكيلية تناقشها وإنما نشرت إشعارا وكاريكاتيراً وموضوعات اجتماعية عادية.

*** 1989 المؤتمر**

نشرة داخلية تصدر عن المؤتمر العام الأول لنقابة الفنانين التشكيليين - العدد الأول - العدد الثانى 18 فبراير 1989 - القطع 20 × 28 سم 22 صفحة - مدير التحرير محمد هيكل وهيئة التحرير: نبيل فرج - ناهد عز العرب - سماية محمود - صبرى الدين - أما المؤتمر الذى أصدر النشرة فرئيسه حسين الجبالى النقيب وأمينه العام عز الدين نجيب. هى إذن نشرة محدودة مصاحبة لمؤتمر تشكيلى اهتم بتكريم النقباء السابقين: عباس شهدى، وصالح رضا، وصلاح عبد الكريم، ووفاء للرواد الحسين فوزى، منصور فرج، يوسف سيده، صدقى الجباخنجى الذى أصدر صوت الفنان المجلة الاحترافية الوحيدة التى صدرت حتى الآن فى مجال الفنون الجميلة - وللنقاد عرفان واجب - إلى حسين بيكار - مختار العطار - كمال الجويلى - نعيم عطية - وتحية لدور الإعلاميين فى المجلات والجرائد المعروفة، وكذلك التليفزيون والإذاعة مع تقديم شخصيات أنارت الطريق: ثروت عكاشة - زكى نجيب محمود - لويس عوض - أحمد بهاء الدين - كامل زهيرى - صلاح جلال - ثم قدمت أوراق المؤتمر وقضاياه مثل الواقع الراهن للعلاقة بين الفنان المصرى والمجتمع - أزمة الفن التشكيلى فى مصر - والفن وصلته بالمجتمع - مسئولية الفنان ودوره فى تحقيق التواصل - وغيرها من الموضوعات التى طرحها المشاركين فى المؤتمر.

وواصل العدد الثانى طرح الصور والكلمات التى قدمت فى افتتاحيات العدد الأول ومناقشات الندوة وتوصيات المؤتمر فى كل القطاعات: التعليم - الثقافة - الإسكان مسئولية الفنان - النقابة - الإعلام - ثم توقف النشرة بانتهاء المؤتمر.

*** 1990 مجلة فنون جميلة**

مجلة طلابية - فنية - ثقافية - تصدرها كلية الفنون الجميلة بالقاهرة السنة الأولى - العدد الأول - أبريل 1990 - الثمن 100 قرش - القطع 21× 30 سم 50 صفحة بغلاف ملون لإحدى لوحات حامد ندا - رئيس التحرير صبرى منصور عميد الكلية، ومن المؤكد أن هذه المجلة لم تتجاوز فى إصدارها العدد الأول، وإنما الإشارة إلى السنة الأولى من الإصدار ليس إلا طموح كالأحلام، كذلك الإشارة إلى (احجز نسختك من العدد الثانى من الآن) ضرب من الخيال الصحفى فى مجال الفنون الجميلة، وقد طرحت المجلة موضوع غياب الفن التشكيلى أى شيء .. على مجموعة من أفراد الشعب كبائع ساندوتشات، حيث قال أنا لا أعرف عن الفن التشكيلى ثم موضوعات تقليدية يغلب عليها المواد العلمية والنظرية فى مجال الفنون يهم الطلبة.

*** 1990 مجلة فنون تشكيلية**

العدد الأول - مارس 1990 - العدد الثانى مايو 1991 - مجلة شهرية فنية متخصصة تصدر فصلية مؤقتا عن نقابة الفنانين التشكيليين - رئيس مجلس الإدارة فاروق إبراهيم (النقيب) ورئيس التحرير محمد محمد سليمه الصحفى المخضرم، وقد كنت مراسل المجلة فى الإسكندرية، حيث حررت أربع صفحات عن الموسم الفنى 1989 لفنانى المدينة، والمجلة مزدحمة بالموضوعات الفنية المختلفة وبها ملزمة ملونة وقد اعتمدت على تمويل الإعلانات، وأعتقد أن سبب توقفها هو الصراعات داخل النقابة، فقد كان يمكن استمرار بالإعلانات والدعم المختلف، وخاصة إضافة ثمنها إلى اشتراك أعضاء النقابة وعددهم كبير، وكانت المجلة تطبع فى مطابع الأهرام وعلى مستوى احترافى عالٍ ونموذج لأى مشروع مجلة تشكيلية مستقبلا.

**1995 بانوراما تشكيلية.**

نشرة غير دورة تصدر عن المركز القومى للفنون التشكيلية - إدارة البحث والنشر - وزارة الثقافة - الإشراف العام أحمد نوار رئيس المركز والتحرير والتنفيذ العاملين بالمركز هنا أوثق للعدد الثالث - ولا أدرى هل واصلت الإصدار أم توقفت، والنشرة فى قطع كبير 23×

33 سم 38 صفحة أبيض وأسود وهي معنية بتقديم أنشطة وفاعليات المركز القومي للفنون التشكيلية من معارض محلية ودولية ومتاحف ومراكز إبداع.

* 1995 مجلة فنون تشكيلية ART.

العدد الأول - يوليو 1995 - العدد الثاني أغسطس 1996 - مجلة غير دورية تصدرها لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة، رئيس المجلس الأعلى للثقافة فاروق حسني، أمين عام المجلس الأعلى للثقافة جابر عصفور، رئيس التحرير مصطفى الرزاز، مجلس التحرير محمد طه حسين - رمزي مصطفى - أحمد فؤاد سليم - كمال الجويلي - عز الدين نجيب، سكرتارية التحرير فاطمة إسماعيل - إسماعيل شوقي الإشراف الفني رؤوف رأفت الذي طبعها في مطابعه.

المجلة قطع كبير 24× 32 سم 40 صفحة ورق كوشيه مقوى ملون - أخذت شكل احترافي، ولكنه رسمي بمعنى أن كلمة وزير الثقافة وضعت في أسفل الثلث الأخير من صفحة بيضاء، وهذا إهدار لمساحة تحريرية لكلمة مسئول واحتفى العدد الأول بحصول الجناح المصري في بينالي فينسيا على جائزة أسد القديس ماركوس الكبرى لأول مرة في تاريخ مشاركة مصر في هذا البينالي العريق، وبينالي القاهرة الدولي الخامس، والندوة الدولية الموازية له.

وعرض لأضخم ملتقى قومي للفنون التشكيلية نظمته وزارة الثقافة، وتوصيات المؤتمر، وكتب أحمد فؤاد سليم عن الدلالة والعلامة وأسس التنظير في الفن التشكيلي، واهتمت المجلة بالفن العالمي فكتب أحمد نوار عن سلفادور دالي.

أما العدد الثاني والأخير فاهتم في عنوان غلافه بصالون الشباب وبالمؤتمر الدولي الأول للأيكا (الاتحاد العالمي لنقاد الفن التشكيلي) وأول إشارة إلى سمبوزيوم النحت الدولي بأسوان بقلم أحمد نوار الذي يؤكد أنه كتب بالحرف الواحد في مذكرة إلى وزير الثقافة: (من أن فتح باب النحت المباشر على صخور الجرانيت لفناني مصر والعالم على نظام «سمبوزيوم» في مدينة أسوان يفتح المجال عريضا من أجل نهضة حديثة لفن النحت في ربوع الأرض المصرية)، ومازالت قضية من هو صاحب فكرة السومبوزيوم مثارة حتى الآن وهكذا يؤكد نجاحه.

الملاحظ أن مجلس التحرير كان يضم في العدد الأول كمال الجويلي وعز الدين نجيب ولكنهم استبعدوا أو انسحبوا لعدم وجود أية مساهمة لهما في العددين المكرسين لأنشطة وزارة الثقافة ولجنة الفنون التشكيلية والمركز القومي للفنون التشكيلية ومعارضه وفاعلياته.

وعلى كل حال كنا نود استمرار صدور هذه المجلة والتوسع في موادها مما هو خاص إلى ما يهم كافة الفنانين التشكيليين والجمهور العريض من المثقفين ومحبي الفن.

* 1996 مجلة شل

تصدر عن مجموعة شركات شل بمصر - العدد الثالث عشر - السنة السادسة أبريل - يونيو 1996 - قطع 20×27 سم 250 صفحة ورق كوشيه ألوان.

مجلة معنية بالفكر والفن والأدب والإبداع - رئيس التحرير عمرو البلاسي - المستشار الفني محمد العتر - وهذا العدد خاص برواد الفن التشكيلي في مصر بقلم مكرم حنين الذي كتب عن محمد ناجي - محمود مختار - يوسف كامل - راغب عياد - محمود سعيد - سيف وانلي - حسن البناني - صلاح طاهر - حسين بيكار - منير كنعان - صبري راغب - حامد ندا - عبد الهادي الجزار - صبحي جرجس - أحمد عبد الوهاب - ومقدمة بقلم طارق حجي الذي قال فيها: «إنه منذ نحو ست سنوات قمت بإصدار العدد الأول من هذه المجلة التي سرعان ما ذاع صيتها كواحدة من أثرى المطبوعات الثقافية في العالم العربي» وقد توقفت هذه المجلة بخروج طارق حجي من إدارة شركة شل بمصر وكانت معنية بالفنون التشكيلية بصفة خاصة.

* 1996 مجلة عين (فنون تشكيلية)

كتاب غير دوري رقم الإيداع بدار الكتب 2800/ 96 - يحررها : عادل السيوي سكرتير التحرير : أحمد يماني - إخراج فني : هشام نوار - شارك في تحرير هذا العدد عادل السيوي - محمد عبله - طارق منتصر - ريبكابورتيوس - سامية محرز، قطع متوسط 17×24 سم 288 صفحة ورق كوشيه طباعة ملونة فاخرة - لعلها أول تجربة جادة يقوم بها فرد لإصدار مجلة فنون تشكيلية قد تكون مدعمة بشكل أو بآخر؛ لأني أعلم أن هذا العدد تكلف ثلاثين ألف جنيه وكان يباع بعشرين جنيهًا، ولا يمكن أن يغطي تكلفته؛ لأنه لكي يحقق ثلاثين ألف جنيه قيمة التكلفة لابد أن يبيع ألفي نسخة بمبلغ أربعين ألف جنيه، يخصم ألف جنيه نسبة الربع للتوزيع تقريبا، فيتبقى أصل المبلغ

وطبعا لا يمكن بيع ألفي نسخة من مجلة تشكيلية بأي حال من الأحوال، وقد حرص محررها عادل السيوي على أن تخرج في أحسن إخراج بتكلفة مرتفعة، في حين كان يمكن لهذا المبلغ أن يطبع به مجلة شهرية طوال عام كامل.

في نهاية الافتتاحية التي كتبها عادل السيوي زيلها بالسطر التالي (في العدد القادم : الحركة التشكيلية المصرية : كيف تدار ..؟ من يديرها؟ ولمصلحة من ..؟) وطبعا لم ولن يصدر العدد الثاني إطلاقا .. ويقول في افتتاحيته (نفتقد إلى صوت مؤثر قادر على مواجهة هذا التحالف المعلن بين الأكاديميين والبيروقراطيين وأنصاف الموهوبين. نفتقر إلى قياسات حقيقية عن مدى تخلفنا وعن مناطق المرض في تجربتنا التشكيلية هذا هو بعض مما نحتاج) ومن أبواب المجلة الباب المصري - الفن المصري وصورة الجسد - ندوة عن أزمة النقد في الحركة التشكيلية المصرية شارك فيها: أحمد نوار - عز الدين نجيب - حلمي التوني - إبراهيم عبد الملاك - محمد عبله - ماجد يوسف - صبري منصور - وجيه وهبه - أحمد فؤاد سليم - أحمد مرسي - رضا عبد السلام - فاطمة إسماعيل. وأدار الندوة على مرحلتين عبده جبير.

ونشرت المجلة دراسة عن منير كنعان (ملخص لرسالة ماجستير) كتبتها كرستين روسيون وهي فرنسية ومن أوائل من أنشأ قاعة عرض خاصة في مصر من الأجانب، وشهادات للفنانين الشباب، دراسة عن نحميا سعد كتبها طارق منتصر، واستبيان عن المثقفين والفن التشكيلي في مصر وهي شهادات لكتاب وشعراء منهم أحمد عبد المعطي حجازي وإبراهيم اصلان وتوفيق صالح وداود عبد السلام وسيد البحراوي وصلاح عيسى ومحمد عوده ونصر حامد أبو زيد وغيرهم - موضوع مع الفائزين بأسد فينسيا: حمدي عطيه وأكرم المجدوب ومدحت شفيق والموسيقى الشاب خالد شكري، ثم موضوع عن كوم غراب، وبالمجلة الباب العربي ويقدم الحركة التشكيلية السودانية بقلم الباقر موسى وموضوعات أخرى، ثم الباب العالمي ويضم كتابات عن عبارة الفن وخريطة للنصب الفني، ثم باب تقاطعات وهو عن التليفزيون وفلسفة الجمال والصورة في السينما المصرية وموضوعات في الأدب والعمارة والشعر والفلسفة، ثم جزء أخير للملخصات لموضوعات المجلة باللغة الإنجليزية.

جهد كبير لم يوظف اقتصاديا ليتواصل، وإنما طرح مشروعا جميلا أمكن تحقيقه في عدد واحد.

*** 1997 النشرة**

عدد تجريبي صفر - نشرة غير دورية بدون تاريخ حررها مدحت الكريوني - أسماء البربري - ناصر وجدي - شريف البنا - في ورقة واحدة مطوية 30× 40سم تصوير مستندات - صدرت بجهد أعضاء فرع النقابة بالإسكندرية.. ربما صدر منها أكثر من عدد وتضم موضوعات مختلفة منها التقرير السنوي للنقابة وجولة المعارض- وصدر عددان قطع 21 × 29 سم بدون تاريخ (العدد الأول - العدد الثاني) جهد غير احترافي - كان يمكن دعمه وإستراره.

*** 2000 مجلة الفن المعاصر**

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد في الفنون المعاصرة والثقافة - تصدر عن أكاديمية الفنون - العدد الأول صيف 2000 - رئيس التحرير : فوزي فهمي المشرف الفني : عادل السيوي وهيئة التحرير هم أعضاء التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية - قطع متوسط 17× 24 سم 234 صفحة.

وهي مجلة معنية بفنون المسرح - الموسيقى - السينما - الرقص - الفنون الشعبية - النظرية الثقافية - المصطلحات - وهي معاهد ومراكز أكاديمية الفنون التي ليس بينها الفنون التشكيلية الذي هو جزء أساسي من هذه المنظومة.

*** 2000 مجلة كلية الفنون الجميلة - جامعة الإسكندرية.**

عدد خاص نوفمبر 2000 عن يوم الخريجين - العدد الثاني مارس 2002 مجلة نصف سنوية تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة الإسكندرية في شهري نوفمبر وأبريل من كل عام باللغة العربية والإنجليزية (جميع الحقوق محفوظة للناشر، ولا يسمح بإستخدام أو نسخ أو نقل بأية صورة أو وسيلة من محتويات المجلة المكتوبة أو المصورة إلا بإذن مسبق من الناشر). قطع 23× 30 سم ورق فاخر ملونه. مجلة غامضة تعتمد على الإخراج الفني المبهر باللغة الإنجليزية والنمط الغربي، ولأني أعلم أن مصممها هو الفنان مدحت متولي فلم أجد اسمه عليها ولا أي اسم آخر غير كلمة عميد الكلية مجدي موسى، والعدد الأول عن مشاريع التخرج للطلبة والعدد الثاني الذي صدر بعد عامين من العدد الأول بنفس الأسلوب نجد أسماء كثيرة من هيئة استشارية إلى هيئة التحرير وكلها من

أساتذة الكلية ومدحت متولي رئيس التحرير وفي هذا العدد موضوع عن أحمد عثمان أول عميد للكلية، وحوار مع فاروق حسني وزير الثقافة وخريج الكلية عام 1964، وموضوع عن منحوتات وتجميل مدينة جدة بقلم محمد سعيد فارس الواضح أنه المساهم الأساسي في تكاليف طبع هذه المجلة الفاخرة جدا وموضوعات أخرى في العمارة والفن التشكيلي والمشاريع الخاصة بتخرج الطلبة من الأقسام المختلفة، ولكنها تظل مجلة غامضة أشبه بنشرة لإحدى الشركات الإعلانية العالمية .. تفتقد إلى التواصل بينها وبين المتلقي فلا تعرف إلى من تتوجهه – هل إلى الطلبة أو إلى خريجيها أو الجمهور العام – والزخم في الصور وفي الحروف الأجنبية الكبيرة والأرضيات الملونة تجعل متصفحها يسرع في تقليب صفحاتها دون التواصل معها تفتقد للعمل الصحفي الاحترافي لمثل هذه المجلات.

* **2001 مجلة أتيليه الغربية**

السنة الأولى – العدد الأول – مايو 2001 تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة – إقليم غرب الدلتا الثقافي – الإدارة العامة لثقافة الغربية – رئيس التحرير مصطفى مشعل، ومن هيئة التحرير محمد كمال وأحمد الجنايني، وفي كلمة التحرير تأكيد بأن الدور الإجتماعي للنقد أبعد من ذلك وأخطر من حيث المساهمة في ترسيخ الأمن والسلام في المجتمع بما يقوم به من جهد في تقريب الأذواق والرؤى والأفكار.

المجلة في قطع متوسط 17 ×24 سم 158 صفحة – معنية بالكامل بالفنون الجميلة كتجربة نشر رائدة وصادقة، تصدر من الأقاليم المظلومة دائما والمهمشة على الدوام في أية مطبوعات مماثلة، وتهتم المجلة بتسليط الضوء على مجموعة من فناني الأقاليم مع قضايا متعددة .. وأعتقد أنها مثل كل الأحلام الجميلة لم تواصل الصدور بعد ذلك.

* **2002 النشرة**

العدد الأول – تصدرها نقابة الفنانين التشكيليين بالقاهرة – لم يصلني عدد منها بالبريد فاضطررت لتصويره من أحد الأصدقاء، حيث كان يجب إرسالها لجميع أعضاء النقابة على الأقل، وتم إصدارها بعد انتخاب مصطفى حسين نقيبا، المحرر في الافتتاحية (تصدر هذه النشرة تعبيرا عن احتياج فعلي، لإقامة جسور للتواصل بين الفنانين من أعضاء النقابة، وبين ما يدور من حركة داخل النقابة، وفي الشهور القادمة سوف تخرج إلى حيز الوجود مجلة (الفنون التشكيلية) لتغطية أكبر مساحة لقضايا الفن).

وطبعا لم تخرج لا النشرة ولا المجلة إلى حيز الوجود، فالوجود لهذه المطبوعات محبط وشائك، ويبدو أنه يتطلب مؤسسة كبيرة مثلما يحدث لجريدة أخبار الأدب التي تصدر من مؤسسة أخبار اليوم، وبدون ذلك لن يتحقق حلم مجلة الفنون التشكيلية .. حتى محاولات الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي لن تكلل بالنجاح في إصدار مجلة، طالما استمرت الصراعات والخلافات، مع عدم توفر دعم مادي للاستمرار فلن ينجح أي مشروع.

* **2002 شباب الفن**

نشرة غير دورية عن صالون الشباب الرابع عشر تصدرها الإدارة العامة لمراكز الفنون – قطاع الفنون التشكيلية – وزارة الثقافة – سبتمبر 2002 – قطع 21× 30 سم 16 صفحة ومثل هذه النشرات المصاحبة للمعارض المحلية الجماعية أو البيناليات الدولية تصدر بانتظام كمطبوعات مؤقتة مرتبطة بمناسبة محدودة وتوثق لها، ولكنها لا تشكل إصداراً تشكيليًا يهم كل المشتغلين في الحركة التشكيلية، أو أن يكون لها توجيهات جماهيرية لتوصيل الإبداع التشكيلي للناس، ومثل هذه النشرات توزع مجانا مع المعرض الذي صدرت لتسجيله، وتحمل غالبا آراء وكتابات المشاركين في هذا المعرض.

**مجلات أخرى معنية بالفنون الجميلة**

شهد تاريخ النشر الصحفي في مصر طوال القرن العشرين العديد من المجلات المهمة المعنية بمجالات الثقافة المختلفة والتي تخصص دائما بابًا أو أكثر من أبوابها للفنون الجميلة ومن أهمها ·

مجلة الهلال – مجلة القاهرة التي أصبحت جريدة القاهرة بعد ذلك – مجلة الفكر المعاصر – مجلة المجلة – مجلة إبداع – مجلة المحيط الثقافي – مجلة وجهات نظر– مجلة الثقافة الجديدة – مجلة نصف الدنيا – مجلة الكواكب – مجلة حواء – مجلة الإذاعة والتليفزيون – مجلة صباح الخير – مجلة أحوال مصرية – مجلة روزاليوسف – مجلة المصور – مجلة آخر ساعة – وجريدة أخبار الأدب – والعديد من المجلات المصرية.. كما تعتبر كتب ومطبوعات محيي الدين اللباد مثل سلسلة (نظر) أشبه بمجلات في الفنون البصرية تؤدي دورا كبيرا في توصيل مفاهيم

الجمال التشكيلى - وهناك إصدارات للهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى تحت عنوان (دراسات فى نقد الفنون).

وكذلك سلسلة آفاق الفن التشكيلى ونقوش التى أصدرتها الهيئة العامة لقصور الثقافة، وسلسلة المجلات الإقليمية التى تصدرها نفس الهيئة فى الأقاليم مثل أمواج- وراقوده بالإسكندرية وتحديات ثقافية التى يصدرها مهدى بندق بدعم من صندوق التنمية الثقافية، وبلدى التى تصدرها جماعة الأدب العربى بالإسكندرية، وسلسلة وصف مصر المعاصرة من خلال الفنون التشكيلية التى أصدرتها الهيئة العامة للاستعلامات، ومجلات أخرى عديدة مثل المواجهة - خطوة - سنابل - جاليرى 68 - الثقافة الوطنية - أدب ونقد - العصور الجديدة، وسلسلة كتابات معاصرة التى أصدرها صبحى الشارونى والعديد من الأعداد الخاصة من هذه المطبوعات - فالمادة التشكيلية دائما متواجدة فى أى من المطبوعات سواء كانت مجلات أو صحف أو كتب أو نشرات وإن بدأ تواجدها حاليا فى التقلص والاختفاء، مما يتطلب وبشكل جدى بحث قضية إصدار مطبوعة تشكيلية دائمة ولا تكتفى بما ينشر هنا أو هناك من حين لآخر سرعان ما يختفى فى الجرائد فى حالة وجود إعلان أو حدث كبير مثلما فعلت جريدة الأهرام مؤخرا من إلغاء النصف صفحة أسبوعية عن الفن التشكيلى، كان يحررها محمد سليم أسبوعا ومكرم حنين أسبوعا آخر بحجة حرب العراق.

ونلاحظ أن ما صدر من مجلات ونشرات تشكيلية قد صدر عن الجهات التالية :

1 - كليات الفنون الجميلة.

2 - نقابة الفنون التشكيلية وفروعها.

3 - وزارة الثقافة قطاع الفنون أو المجلس الأعلى أو نشرات المعارض.

4 - مجهودات أفراد.

5 - جمعيات أهلية (الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى).

6 - هيئة قصور الثقافة.

٧ - شركات خاصة أو مؤسسات.

والسؤال: هل يمكن جمع كل هذه الجهود فى عمل موحد لصالح الحركة الفنية والنقدية فى مصر، ونحن فى قرن جديد بمتطلبات جديدة وأجيال جديدة من المبدعين.

**مجلات عربية فى الفنون الجميلة**

مع إشراقة النصف الثانى من القرن العشرين، بدأت حركة النشر فى مجال الفنون الجميلة تنشط فى الوطن العربى، خاصة فى الدول التى شاهدت نمو الحركة الفنية مع بدايات هذا القرن العشرين ثم مع مساهمات مصرية لإنشاء كليات للفنون الجميلة بها، كما حدث فى سوريا والعراق وبعض دول الشمال الأفريقى، فى السطور التالية رصد لبعض الإصدارات المختلفة المتوفرة فى مكتبتى، وقد تكون هناك إصدارات أخرى صدرت خلال السنوات الماضية فى منطقة الخليج التى تشهد الآن نهضة تشكيلية كبيرة لا يصلنا منها إلا القليل، كما كان لاتحاد الفنانين العرب دور كبير فى إصدار هذه المجلات.

*** 1974 - التشكيلى العربى - العراق**

العدد الأول آذار (مارس) 1974 - نشرة غير دورية تصدر عن (الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب) قطع 21x29 سم، سبعين صفحة - تصدر عن مقر الاتحاد العام للفنانين التشكيليين - المنصور - بغداد - العراق، وقد صدر من هذه المجلة ثلاثة أعداد، ثم صدر العدد الرابع بعنوان: الفن العربى، رئيس تحريرها هو الفنان الفلسطينى إسماعيل شموط الأمين العام للاتحاد، وضم العديد من الأبواب من أهمها إطلالات على الفن التشكيلى العربى فى العديد من الدول العربية فكتب رشدى إسكندر عن الرواد فى مصر - ومنير شفيق عن الفن الفلسطينى - وخالد الجادر عن الفن العراقى الحديث - وغازى الخالدى عن الفن فى سوريا - وإبراهيم مردوخ عن الفن فى الجزائر - ومحمد زين الكاف عن الفن فى اليمن والتزام الثورة- ومحمود النبوى الشال عن الفن فى مصر والأجيال الصاعدة - وأرسلت الجمعية المغربية للفنون ملامح الفن المغربى التشكيلى الحديث - وكتب إسماعيل شموط (إلى أين تتجه الحركة التشكيلية العربية المعاصرة) وغيرها من الأبواب.

فهى مجلة تشكيلية عربية .. يصدرها اتحاد الفنانين العرب الذى لم نعد نسمع عنه أى شىء الآن.

*** 1978 - الرواق - العراق**

شهرية تصدرها وزارة الثقافة والفنون - بغداد - دائرة الفنون التشكيلية القطع 22x30 سم 48 صفحة - ألوان - رئيس التحرير : إسماعيل الشيخلى، سكرتير التحرير : محمد الجزائرى، وهى مجلة تشكيلية عراقية -

يكتب شوكت الربيعى عن الخصوصية القومية فى الفن التشكيلى العربى - ويكتب فيها جبرا إبراهيم جبرا - حيدر كمونة - زهير العطية - وجولة نورى الراوى مع المعرض السادس للتشكيليين العرب فى الكويت وأيضا عن الثورة والفنانين الشباب وعن الفن السورى يكتب عادل كامل - والمعنى الإبداعى للخط يكتب ضياء العزاوى مع لوحاته الحروفية - وهكذا تتنوع موضوعاتها - منها تجربة أصالة وجدران المدن لحمد الجزائرى - يكتب رافع الناصرى عن التشكيلى العربى - مع جولة فى الفن العالمى - والفن فى العالم العربى - فهى مجلة تتجاوز إقليميتها.

* **1981 - الفن العربى - العدد 4 - العراق**

مجلة دورية تعنى بالثقافة البصرية - تصدر عن الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب - وهى استمرار لمجلة التشكيلى العربى التى صدر منها ثلاثة أعداد وتوقفت - هذا هو العدد الرابع - قطع 21×30 سم - 120 صفحة - رئيس التحرير إسماعيل فتاح - الأمين العام لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب - هيئة التحرير : ضياء العزاوى - العراق - محمد المليحى - المغرب - وفى الصفحة الثانية بيان بالتجمعات العربية للاتحاد وليس بينها اسم أو عنوان أى تجمع مصرى، وموضوعاتها كالآتى: جداريات أصلية - تأثير الحروف فى الفن العربى المعاصر بقلم بلند الحيدرى - رسوم المنمنمات العربية لشاكر حين آل سعيد - تواقيع تضامن مع فلسطين - فن النحت المصرى والعراقى فى القرن العشرين لصبحى الشارونى وهو موضوع حصوله على الدكتوراه - الفن التشكيلى المعاصر فى سوريا بقلم طارق الشريف - وفى الكويت بقلم إياد الموسوى - الفن الشعبى الفلسطينى - فن طباعة الشبكة الحريرية - وملصقات هربرت هلشر - وتجارب طليعية فى العمارة المعاصرة - الحرف كشكل مرسوم - ومعارض عربية فى تونس - سوريا - لبنان - العراق وفى أنحاء العالم.

الإخراج رائع لضياء العزاوى والطباعة فاخرة كنموذج رفيع لمطبوعة تشكيلية وباستثناء دراسة صبحى الشارونى عن النحت المصرى العراقى الحديث فإن مصر فى معظم هذه المطبوعات مغيبة غير موجودة، لا أدرى هل هى ظروف سياسية أم تحديات مهنية.

* **1981 فنون عربية - لندن**

مجلة فكرية تعنى بالفنون فى الوطن العربى - العدد الأول 1981 - تصدر من لندن - قطع 23×30 سم -160 صفحة ألوان - طباعة فاخرة - رئيس التحرير جبرا إبراهيم جبرا، سكرتير التحرير بلند الحيدرى - مدير التصميم ضياء العزاوى المتخصص فى إخراج مثل هذه المطبوعات التشكيلية - فى هذا العدد دراسات - فنانون عرب منهم ناجى العلى ومحمود مختار - فنانون أجانب - مقابلات وحوارات- ومعارض عربية وعالمية وعرض كتب وإشارات وموضوعات عن الرسم الشعبى تحت الزجاج والجرافيك العربى بقلم رافع الناصرى - والعمارة بقلم محسن زهران - وقد واصلت هذه المجلة إصداراتها حتى عام 1982 فى إصدار شهرى وكانت تباع عند بائع الصحف فى مصر كمطبوعة عربية عالمية وتعد أكبر طموح يمكن أن يحققه الفنان التشكيلى العربى فى إصدار مطبوعة تشكيلية.

* **1982 الحياة التشكيلية - سوريا**

مجلة فصلية تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومى - وزارة الثقافة السورية - العدد السابع - السنة الثانية (أى أن العدد الأول صدر عام 1981) قطع 23×30سم - 160 صفحة - رئيس التحرير : طارق الشريف - المشرف الفنى: مأمون الحمصى، وهذا العدد الوحيد المتوفر لدى من هذه المجلة أهداه لى صديقى الفنان الليبى فتحى العريبى.

من موضوعات هذا العدد المخصص كما يبدو لفن النحت: تطور مفاهيم النحت- رواد النحت فى الوطن العربى والجيل الثانى - تطور النحت فى سوريا - وفى النحت العالمى الحديث - وحوار مع نحات - وفن النحت بعد الحرب- وموضوعات عن النحت مترجمة - وهذا يوضح أن استمرارية إصدار مجلة تشكيلية يتيح فرصة لإصدار أعداد متخصصة.

* **1984 - فنون - تونس**

تصدر عن وحدة المجلات بوزارة الشئون الثقافية التونسية - كل ستة أشهر، أى: عددان فى السنة، مدير التحرير : أحمد خالد، رئيس التحرير : عبد العزيز الدولاتى قطع 23×30 سم 180 صفحة - متأثرة بمجلة فنون عربية - وتتنوع موضوعاتها كالآتى : معرض العدد - شخصية العدد - موضوع العدد - فنون شعبية - فنون تشكيلية - موسيقى - معمار - مسرح - سينما - ملف العدد - كاريكاتور - مواسم الفنون التشكيلية - قراءات وتقلب المادة التشكيلية على المجلة المعنية بنواحى الفنون والثقافة التونسية.

* 1987 – المعرض – الكويت

عدد خاص يصدر مع المعرض التاسع عشر. نوفمبر 1987 – فى شكل مجلة وهى أشبه بالنشرات المصاحبة للمعارض الجماعية الدولية أو المحلية – بها موضوع عن المعرض الأول لفن النحت المعاصر فى القاهرة بمناسبة مرور ستين عاما على إزاحة الستار عن تمثال نهضة مصر لمحمود مختار بقلم حسن عثمان، وموضوع عن التجمع التشكيلى المصرى الذى يسعى لاستضافة المؤتمر الخامس لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب بالقاهرة.

* 1990 – الناقد – لبنان

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحريته، تصدر عن دار رياض الريس وهو رئيس تحريرها، قطع 21×28 سم، 82 صفحة تقريبا، واصلت الصدور سنوات – تعنى بالفنون فى إخراجها، حيث يضم كل عدد العديد من اللوحات الفنية ورسوم الفنانين العرب.

* 2001 جريدة الفنون الكويتية

تصدر بانتظام منذ صدورها (شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – الكويت) القطع كبير 27 × 37 سم 62 صفحة تقريبا – ألوان طباعة فاخرة – معنية بالفنون التشكيلية بجانب الفنون البصرية والفنون التعبيرية الاخرى – سينما – مسرح – موسيقى – عمارة، وغيرها، رئيس التحرير بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي، وتهتم بنشر مواقع الإنترنت المختلفة، وهى أحدث مطبوعة عربية عن الفنون المرئية صدرت لكى تستمر.

* 2003 – التشكيلى

– تصدرها جمعية الإمارات للفنون التشكيلية.

* مجلات الإنترنت

تصدر الآن العديد من المجلات التشكيلية بواسطة الإنترنت، وتضم العديد من الموضوعات التى تأخذ من المجلات والكتب المطبوعة وتنشر فى الموقع دون أخذ إذن من صاحبها، فقد وجدت بعض الموضوعات التى كتبتها منشورة على موقع مجلة «التشكيلى» وعنوانها الإلكترونى www.altsheely. com وهى من مجلات المستقبل الإلكترونى.

وأخيرا نسمع عن مجلات تشكيلية مختلفة مثل مجلة جمعية الأيكا التى لم يصلنى منها أى عدد، كما ستصدر الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى مجلة لنقاد الفن مازالت حتى الآن متعثرة. وإن كنت قد قدمت للجمعية منذ سنوات مشروع إصدار نشرة شهرية متواضعة ولكنها متواصلة الإصدار ولكن المشروع لم ير النور حتى الآن.

كما أن المجلس الأعلى للثقافة بصدد إصدار عدد سنوى باسم (مجلة المحيط التشكيلى) معنى بالفنون التشكيلية، وكانت جمعية نقاد الفن قد أخذت موافقة من وزير الثقافة بإصدار عدد خاص عن الفنون التشكيلية بعد كل ثلاثة أعداد من مجلة المحيط الثقافى ولكن المفوضات توقفت.

كما سمعت أن الفنان الكبير د. أحمد نوار بصدد إصدار مجلة عن الفنون التشكيلية يصدرها قطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة.

وهكذا نرى ونسمع مشاريع معظمها إن لم تكن كلها محبطة فى إصدار مجلات فى الفنون التشكيلية .. وآخرها نشرة (صوت الناقد التشكيلى) التى أصدرت منها العدد الأول والأخير المواكب للمؤتمر الأول للنقد التشكيلى الذى أقيم 26 ، 27 يونيو 2003.

وأصدرت الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى العدد الأول من مجلة (نقد) فى مارس 2004

* جريدة (بورتريه – الصورة وما يوازيها)، جريدة خاصة معنية بالفنون التشكيلية، يصدرها شهريا من القاهرة رضا عبد الرحمن، العدد الأول صدر فى مارس 2006.

**كتب ومجلات الفنون التشكيلية فى مائة عام**

1893 – صدرت مجلة (المدرسة) للأطفال.

– صدرت مجلة (السمير الصغير) للأولاد.

1897 – نشرت جريدة (المقتطف) أول مقال فى النقد الفنى، كتبه سليم حداد عن المعرض الذى افتتح للفنانين المستشرقين، وكان من بينهم لأول مرة بعض الفنانين المصريين، وافتتحه البرنس محمد على باشا شقيق الجناب العالى عباس حلمى باشا. فى 20 مارس من هذا العام.

1898 – صدرت مجلة (أنيس التلميذ) للأولاد.

1920 – صدرت مجلة (الفنون والصنايع).

1921 – أصدر سليمان فوزى مجلة (الكشكول) وأدخل على تحريرها الرسوم الكاريكاتيرية، واشترك فى رسمها محمود مختار، محمد حسن، راغب عياد، أحمد صبرى، وجوين سانتيس.

1922 – صدرت مجلة (الأولاد).

– كتاب (الفنون الجميلة قديمها وحديثها) أحمد يوسف

- وفيه نشر نص فتوى الشيخ محمد عبده (الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها) والتي يقول فيها: (إن الراسم قد رسم والفائدة محققة لا نزاع فيها، ومعنى العبادة وتعظيم الصور أو التمثال قد محى من الأذهان).

1924 - أصدر أحمد حافظ عوض مجلة (خيال الظل) بعد احتجاب 17 سنة.

- أصدرت هدى شعراوى أول ديوان شعر لعفت ناجى بالفرنسية ويضم رسوم لها وعمرها ثمانية عشر عاما بتوصية من جولييت آدم الأديبة الفرنسية الشهيرة والأم الروحية للزعيم مصطفى كمال.

- كتاب (الوسيلة للفنون الجميلة) محمود خيرت - القاهرة.

- صدرت مجلات: (التلميذ) - (ميمون) - (النونو) - (سمير الطالب) - وكلها للأولاد.

1925 - أصدرت السيدة روز اليوسف مجلة تحمل اسمها وعلى غلافها روائع من فن التصوير العالمي.

- أصدر أحمد علام مجلة نصف شهرية باسم (الفنون).

- صدرت مجلة (الأطفال المصورة).

1926 - صدرت سلسلة مسارات الأطفال المصورة والمزينة بالرسوم.

١٩٢٨ - مجلة (المجلة) أصدرها سلامة موسى وأغلقت بأمر عسكرى عام 1944 وكان رمسيس يونان سكرتيراً للتحرير وسيتولى رئاسة التحرير عام 1943.

1931 - المحاولات الأولى للإخراج الصحفى للفنان عبد السلام الشريف بجريدة المقطم.

- صدرت مجلة (جحا) معنية بالفن والثقافة. أصدرها الفنان خوان سانتير باللغة الفرنسية من القاهرة.

1932 - أصدر الاتحاد الدولى للرسم والتربية الفنية مجلة باللغة العربية.

- نشرت جريدة (الوطن) مقالاً لراغب عياد بعنوان (مشكلة التفرغ .. الوقت عنصر أساسى للفنان) يدعو فيه للتفرغ الفنى والذى تحقق بعد ذلك عام 1958.

- أصدر أحمد الصاوى محمد مجلة (مجلتى) يكتب النقد التشكيلى فيها أحمد راسم.

1933 - صدرت مجلة (سمير التلميذ) للأولاد.

1934 - أصدرت مجلة (لافور) عدداً خاصاً بالفرنسية عن محمود مختار كتب فيه طه حسين يقول : (إننا ندين لمختار فى أن الفن أصبح شيئاً معترفاً به الآن فى مصر وتشجعه الدولة).

- صدرت مجلة (بابا صادق) للأولاد.

- أصدرت دار الهلال مجلة (الاثنين - الفكاهة والكواكب) برسوم سانتيس ورمزى.

1935 - صدرت مجلة (الأطفال).

- كتاب (نظرة فى الفنون الجميلة) بالفرنسية تأليف موريك بران وبه فصول عن الفنانين المصريين.

1936 - أصدر أحمد راسم كتابه (الظلا) على نفقته الخاصة عن الفنانين المصريين.

1937 - - أصدر أحمد راسم كتابه (الصباغ) عن الفنان جورج صباغ على نفقته الخاصة.

- نشرت مجلة (لورنيت) أول مقال عن السيريالية لجورج حنين بالفرنسية.

1937 - أصدر أحمد راسم كتابين هما: (محمود سعيد) و (إيمى نمر) على نفقته الخاصة.

1938 - صدر للدكتور طه حسين كتاب (مستقبل الثقافة فى مصر)

1939 - أصدر سيد كريم مجلة (العمارة) يحرررها أحمد راسم ورشدى إسكندر.

- أصدر صاروخان مجلة كاريكاتير بالفرنسية باسم (الكرافان).

- تأسست جريدة (دون كيشوت) بالفرنسية يحررها الشباب برئاسة هنرى كوريل مؤسس الحزب الشيوعى المصرى، ووجد السيرياليون المصريون مساحة لهم فى هذه الجريدة.

- أصدر رمسيس يونان كتابه الهام (غاية الرسام العصرى).

1940 - أصدر أنور كامل وجورج حنين مجلة (التطور) فى شهر يناير.

- أصدرت هدى شعراوى مجلة (المصرية) للثقافة والفنون.

- أرسلت جماعة الفن والحرية رسالة لأتيليه الإسكندرية على ورق مجلة (التطور) وقد ذيلت بعبارة (الفن معمل بارود).

1942 - كتاب (الفنون الجميلة قديما وحديثاً) أحمد أحمد يوسف - مدير عام الفنون.

- صدور مجلة (المجلة الجديدة) التى أسسها سلامة

موسى برأس تحريرها رمسيس يونان.

1944 - صدرت جريدة أخبار اليوم ورسامها رخا.

- صدر العدد الأخير من مجلة (المجلة الجديدة) بعد أن اقفلت بأمر عسكرى وبها مقال (الفن للملايين) لفؤاد كامل.

1945 - صدر العدد الأول من مجلة (العرض مستمر).

1946 - أصدر مصطفى وعلى أمين مجلة آخر ساعة وكان رسامها صاروخان.

- صدرت مجلة (السندباد) للنشء الجديد ومجلة (بلبل) ومجلة (الكتكوت) للأولاد.

1947 - أصدرت مدرسة الفنون الجميلة العليا أول مجلة باسم مدرستهم يحررها طلبة الفنون بإشراف أستاذهم عبد السلام الشريف.

- كتاب (أربع محاضرات فى الفن) لصدقى الجباخنجى على نفقته الخاصة.

- صدر العدد الأول من مجلة (حصة الرمل) بالفرنسية برسوم رمسيس يونان وسمير رافع وفؤاد كامل.

1948 - مجلة دنيا الفن العدد 86 نصف أعضاء جماعة (الفن والحرية) بأنهم صورة طبق الأصل من والى وبيكاسو ومور.

- صدرت مجلة (بابا شارو) للأولاد.

1949 - كتاب (حديث الفنون) أحمد شفيق زاهر وحبيب جورجى ومحمد عبد الهادى.

- كتاب (فى التصوير الضوئى) عبد العزيز حسن كامل - دار الفكر العربى.

1950 - أصدر محمد صدقى الجباخنجى فى 6 مايو مجلة (صوت الفنان) على نفقته الخاصة كمجلة فنية مصورة شهرية واستمر فى إصدارها حتى العدد 33 (ديسمبر 1952) ثم توقفت.

- كتاب (التجريد فى الفن) محمود بسيونى وتقديم يوسف العفيفى - مكتبة النهضة المصرية.

1951 - صدرت مجلة العمارة والفنون

- كتاب (المجهول لا يزال) بأقلام رمسيس يونان - جورج حنين - فؤاد كامل مع رسوم وأشعار للدعوة للسيريالية.

- مجلة (الشهر) الإخراج الفنى لعبد السلام الشريف معنية بالثقافة والفنون.

- مجلة (على بابا) للأولاد. بدأ صدورها عن دار الشمرلى وتوقفت عام 1952.

- كتاب (تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى) زكى محمد حسن - كلية الآداب.

- يواصل محمد صدقى الجباخنجى إصدار (صوت الفنان) للعام الثانى متيمنًا بعيد جلوس الملك.

1952 - كتاب عن (محمود سعيد) بقلم هز القيم بالفرنسية.

- صدور مجلة (التحرير) ناطقة باسم الثورة.

- شارك حسين بيكار فى تأسيس ورسم مجلة (سندباد) للأولاد من دار المعارف.

- كتاب (الفن المصرى الإسلامى) محمد عبد العزيز - دار المعارف.

1953 - كتاب (قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية) أحمد أمين.

- كتاب (محمود سعيد) بالفرنسية بقلم جبرائيل بقطر.

- كتاب (الفن والتربية الاجتماعية) سعد الخادم - دار المعارف.

- أصدر صدقى الجباخنجى سلسلة أعلام الفن من مجلة (صوت الفنان) وصدر منها جيميتو - برونو داوزيمو - بيكاسو - أديجا ديجا - تولوز لوتريك - أنوريه دوميه - بول سيزان - الفن الفرعونى - مقتنيات محمد محمود خليل وحرمه.

- صدرت جريدة (الجمهورية) لسان حال الثورة برسوم طوغان - عبد السميع الحسين فوزى فى 23 ديسمبر.

1954 - أصدرت إدارة التربية والتعليم مجلة (الفنون العلمية).

- كتاب (دراسات فى تطور رسوم الأطفال) سعد الخادم - دار المعارف.

- أصدر النبوى الشال مفتش الفنون العملية كراسة عن منطقة الزقازيق التعليمية بها أعمال طلاب مدرسة أحمد عرابى الإعدادية مع دراسات نظرية للفنون العملية.

1955 - كتاب (الأدب الشعبى) رشدى صالح.

- كتاب (التربية الفنية فى فترة المراهقة) سعد الخادم - دار المعارف.

1956 - كتاب (الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى) د. عبد الحميد يونس

– خصص حسن عثمان مساحة ثابتة فى جريدة المساء كأول صفحة للفنون التشكيلية فى الصحافة المصرية.

– صدرت مجلة (سمير) أولاد وبنات.

– فى 12 يناير صدر العدد الأول من مجلة صباح الخير بتصميم حسن فؤاد.

– كتاب (الخبرة اليدوية وأثرها على التعبير الفنى) سعد الخادم – دار المعارف.

1957 – كتاب (الفن الحديث) محمد البسيونى – دار المعارف.

– كتاب (الصناعات الشعبية فى مصر) سعد الخادم – دار المعارف.

– كتاب (خيال الظل) أحمد تيمور – لجنة نشر المؤلفات التيمورية – دار الكتاب العربى بمصر.

1958 – كتاب (الوحدة فى الفن الإسلامى) محمد مصطفى – متحف الفن الإسلامى.

– كتاب (جوجان الفنان الثائر) لطفى محمد زكى – دار المعارف بمصر.

– كتاب (الحياة الشعبية فى رسوم ناجى) سعد الخادم – دار المعارف.

– كتاب (خيال الظل) أحمد تيمور.

– كتاب (الفنون الريفية) عبد الرزاق صدقى.

1959 – كتاب (تاريخ الأزياء الشعبية فى مصر) سعد الخادم – المجلس الأعلى للثقافة.

– بدأ صدور المكتبة الثقافية – كتاب كل أسبوعين بقرشين فقط.

– كتاب بهزات – محمد مصطفى.

1960 – كتاب (مدينة الفخار) سعيد حامد الصدر – دار المعارف بمصر.

– كتاب (محمود سعيد) بدر الدين أبو غازى.

– كتاب (الدراسات العملية فى زخرفة وطباعة المنسوجات) حامد بشير ورشاد سعيد.

1961 – كتاب (معالم من فنوننا الشعبية) سعد الخادم – دار المعارف.

– كتاب (الأزياء الشعبية فى مصر) سعد الخادم – المكتبة الثقافية.

– كتاب (قصة الفن التشكيلى – العالم القديم) محمد عزت مصطفى – دار المعارف

– كتاب (مكانة الفن فى التربية) توماس هويكنز – ترجمة لطفى محمد زكى – دار المعارف.

– الكتاب السنوى الأول للأنشطة الفنية والثقافية – أصدرته جمعية محبى الفنون الجميلة.

1962 – كتاب (حول الفن الحديث) جورج . أ. فلاناجان – ترجمة كمال الملاخ – دار المعارف.

– كتاب (تعريف الفن) هربرت ريد – ترجمة إبراهيم إمام ومصطفى رفيق – دار النهضة العربية.

– كتاب (50 سنة من الفن) رشدى إسكندر – كمال الملاخ – دار المعارف.

– الكتاب السنوى الثانى لجمعية محبى الفنون الجميلة.

– مجلة (خطاب المعهد) أصدرها اتحاد الطلبة بمعهد التربية الفنية للمعلمين.

– سعد الخادم يحرر الباب الفنى فى مجلة الثقافة ويكتب فى الأهرام والمساء.

– كتاب (الفن وتنمية السلوك الاشتراكى) محمود بسيونى – دار المعارف.

– كتاب (أزياء المسرح) سعد الخادم ومجدى فريد (مترجم)

– كتاب (تصويرنا الشعبى خلال العصور) سعد الخادم – المكتبة الثقافية.

1963 – كتاب (الفن والقومية العربية) محمد صدقى الجباخنجى – المكتبة الثقافية.

– صدر العدد الأول من النشرة الثقافية لجمعية محبى الفنون الجميلة. وقد أشرف على الإخراج الفنى مصطفى الرزاز وضمت دراسات وأخبار عالمية ومحلية فى الفنون فى غاية الأهمية وقدمت تحية إلى الراحلين هذا العام – بيكاسو آخر العمالقة – محمد طاهر العمرى – أحمد أحمد يوسف – هدايت الذى قدم إلى مصر من تركيا عام 1914 وعاش فى حى الفنانين بمرسمه بشارع الأنتكخانة – كما رحل الشاعر الأديب عبد الرحمن صدقى – وتأبين للفنان يوسف كامل.

1964 – صدرت مجلة (كروان) للأولاد.

– كتاب (الفنون الشعبية فى النوبة) سعد الخادم – المكتبة الثقافية.

– كتاب (الفن الشعبى والمعتقدات السحرية) سعد الخادم. الألف كتاب.

– كتاب (نهضة الفن التشكيلى العالم الحديث) محمد

عزت مصطفى - دار المعارف.

- كتاب (ليوناردو) إدموند سولى - ترجمة طه فوزى - الالف كتاب.

- كتاب (الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها) برنارد مايرز - ترجمة سعد المنصورى - فرانكلين.

- كتاب (مؤامرات الاستعمار ضد تراثنا القومى) سعد الخادم - سلسلة الشرق والغرب.

1966 - كتاب (أحاديث فى الفنون الجميلة) راغب عياد - مطبعة مصر.

- كتاب (الدمى المتحركة عند العرب) سعد الخادم - الدار القومية للنشر.

- كتاب (عبد الهادى الجزار - فنان الأساطير) صبحى الشارونى - الدار القومية للنشر

- كتاب (الفنون الشعبية فى النوبة) سعد الخادم - دار مصر للطباعة.

1968 - كتاب (الزخارف الشعبية على مقابر الهو) محمود السطوحى - دار الشعب.

- كتاب (أسس التصميم) روبرت جيلام سكوت - ترجمة : محمد محمود يوسف - مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر بالقاهرة.

1969 - كتاب (دراسات فى الفن) رمسيس يونان - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.

1970 - كتاب (الملك الفاسد - موديليانى) يوسف فرنسيس - دار المعارف.

- كتاب (الفنون الترويجية) صدقى ربيع - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- كتاب (صلاح عبد الكريم) صبحى الشارونى - كتابات معاصرة.

- كتاب (كيف تقرأ صورة - لغة الشكل الفنى) حسن سليمان - المكتبة الثقافية.

1971 - أصدرت الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر مجلة فصلية باسم (الفنون) معنية بالمسرح والسينما والموسيقى والفنون التشكيلية.

- صدرت مجلة (تان تان) للأولاد.

- صدر الكتاب الأول لسلسلة (العين تسمع والأذن ترى) لثروت عكاشة من (الفن المصرى) عن دار المعارف.

- كتاب (أوجين ديلاكروا) عن سلسلة مشاهير الفنانين زينب عبد العزيز - دار المعارف بمصر.

1972 - كتاب (محمود سعيد) لبدر الدين أبو غازى - الهيئة العامة للكتاب.

- كتاب (الرقص الشعبى فى مصر) سعد الخادم - الهيئة العامة للكتاب.

1973 - كتاب (التطور فى الفنون) توماس موزو - ترجمة عبد العزيز توفيق وآخرين.

- كتاب (المليون صعلوك - بيكاسو) كمال الملاخ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- كتاب (الرقص الشعبى فى مصر) سعد الخادم - المكتبة الثقافية.

- كتاب (الفن فى عالمنا) بدر الدين أبو غازى - دار المعارف بمصر.

- كتاب (فنون الإنسان القديم) عبد الكريم عبد الله - مطبعة المعارف.

- أصدرت جمعية محبى الفنون الجميلة نشرة ثقافية تهتم بالفنون التشكيلية.

1974 - كتاب (الفن والاستعمار الصهيونى) سعد الخادم - المكتبة الثقافية.

- مجلة (التشكيل العربى) يصدرها الاتحاد العام للفنانين التشكيلين العرب.

- كتاب (ليونارد دافينشى) د. جلال شوقى - سلسلة العالم للجميع - هيئة الكتاب.

- كتاب (فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة) محمد أبو ريان - الدار القومية للنشر والطباعة.

- كتاب (جيل من الرواد) بدر الدين أبو غازى - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

1975 - كتاب (سعيد العدوى) لكتابات أصدقاء الفنان وعلى نفقتهم الخاصة.

1976 - أصدر مثقفو الإسكندرية مجلة (أقلام الصحوة) المحرر الفنى داوستاشى.

- كتاب (الفن والفنانون) لروبرت جولد ووتر وماركو تريفيس ترجمة مصطفى الصاوى الجوينى - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- كتاب (العين العاشقة) نعيم عطية - هيئة الكتاب.

1977 - أصدر عصمت داوستاشى أول كتبه فى سلسلة (كتالوج 77) بعنوان الأشياء.

- أصدر أتيليه القاهرة نشرة باسم (الأتيليه) محررها الفنى عز الدين نجيب.

- صدرت مجلة (أقلام الصحوة) العدد الرابع.

- صدر العدد الأول من جريدة (السينما والفنون) المشرف: سمير فريد.

- كتاب (فن الزخرفة بالعقد) نادية يوسف خفاجي - دار المعارف.

- كتاب (فن الخزف) سعد الخادم - دار المعارف.

- كتاب (المعنى الثقافى للثورة) حامد سعيد - هيئة الكتاب.

1978 - صدرت مجلة (ميكى جيب) للأولاد ومجلة (صندوق الدنيا) للأطفال.

- أصدر عز الدين نجيب كراسة باسم (الكلمة) معنية بقضايا الفنون التشكيلية.

- مجلة (الرواق) تصدرها دائرة الفنون التشكيلية بالعراق.

- كتاب (الطابع القومى لفنوننا المعاصرة) بدر الدين أبو غازى من سلسلة المكتبة العربية - الناشر لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (المجلس الأعلى للثقافة فيما بعد).

- كتاب (رمسيس يونان) بدر الدين أبو غازى - هيئة الكتاب.

- كتاب (سيف وانلى) محمود عوض عبد العال - كتالوج 77.

1979 - (آفاق) نشرة معنية بالفنون التشكيلية يصدرها محمود بقشيش.

- كتاب (حصاد الألوان) نعيم عطية - هيئة الكتاب.

- كتاب (الإبداع فى الفن والعلم) حسن أحمد عيسى.

1981 - أصدرت لوتس عبد الكريم مجلة (الشموع) معنية بالفنون رئيس التحرير أحمد بهاء الدين.

- مجلة (الفن العربى) يصدرها الاتحاد العام للفنانين التشكيلين العرب.

- مجلة (فنون عربية) تصدر من لندن رئيس التحرير جبرا إبراهيم جبرا.

- كتاب (الرسوم التعبيرية فى الفن الشعبى) سوسن عامر - هيئة الكتاب.

- كتاب (الأزياء الشعبية) سعد الخادم - دار المعارف.

- كتاب (رسم المنظور المسرحى) لويز مليكة - هيئة الكتاب.

1982 - أصدرت نقابة الفنانين نشرة تضم تقارير مجلس النقابة للجمعية العمومية خلال الدورة الأولى 78 - 1982.

- مجلة (الحياة التشكيلية) تصدرها وزارة الثقافة السورية.

- كتاب (يوسف كامل) بدر الدين أبو غازى - هيئة الكتاب.

- كتاب (الخزف) سعد الخادم - دار المعارف.

- كتاب (معادن الزينة) محمد فتح عوض - دار المعارف.

- كتاب (المثال عبد القادر رزق) جمعية محبى الفنون الجميلة.

- كتاب (الفن الحديث - محاولة فهمه) د. نعيم عطية - دار المعارف

- صدر عدد تجريبى من مجلة (ياسين وياسيمة) للأولاد وتوقفت.

1983 - بدأت هيئة الاستعلامات فى إصدار سلسلة (وصف مصر من خلال الفنون التشكيلية بإشراف) صبحى الشارونى.

- كتاب (دراسات نفسية فى الفن) مصطفى سويف - مطبوعات القاهرة.

- كتاب (نزهة العيون) نعيم عطية - سلسلة أقرأ.

- كتاب (فنون الغرب فى العصور الحديثة) نعمت إسماعيل علام - دار المعارف.

- صدرت مجلة (المسلم الصغير) للأولاد.

1984 - أصدر عصمت داوستاشى عدداً تجريبياً من مجلة (فنون تشكيلية) وطبع منها خمسون نسخة لتحفيز الواقع التشكيلى على إصدار مجلة.

- أصدرت نقابة التشكيليين بعد ذلك مجلة (فنون تشكيلية)، صدر عدد واحد فقط.

- أصدرت وحدة المجلات بوزارة الشئون الثقافية السورية مجلة (فنون).

- كتاب (الفن والتربية) محمود البسيونى - دار المعارف.

- كتاب (مصر فى عيون الغرباء - الرحالة والفنانين والأدباء) ثروت عكاشة - هيئة الكتاب.

- كتاب (لكل فنان قصة) حسين بيكار - مطبوعات كتابى.

- أسس حسن عثمان صفحة الفن التشكيلى بجريدة الجمهورية.

- صدرت سلسلة كتب الهلال للأولاد والبنات.

1985 - كتاب (الصامتون) عز الدين نجيب - على نفقته الخاصة.

- كتاب (فجر التصوير الحديث 1900 - 1945) عز الدين نجيب - المجلس الأعلى للثقافة.

- كتاب (المثال أحمد عثمان) سعيد الصدر - هيئة الكتاب.

- كتاب (فن الجرافيك المصرى) فتحى أحمد - هيئة الكتاب.

- صدرت مجلة (الفردوس) ومجلة (البلبل) للأولاد.

- كتاب (رواد الفن التشكيلى) بدر الدين أبو غازى - كتاب الهلال.

1986 - أصدرت نقابة الفنون التشكيلية مطبوعة باسم (النشرة).

- كتاب (السريالية فى مصر) سمير غريب - هيئة الكتاب.

- من أول أكتوبر بدأ أنور كامل فى إصدار (فسائل) نشرة فى ملزمة واحدة وصلت إلى 78 فسيلة نشرها على نفقته الخاصة حتى وفاته 1991.

- أصدرت لوتس عبد الكريم مجلة (شموع) معنية بالفنون والثقافة برئاسة تحرير أحمد بهاء الدين.

- كتاب (ضرورة الفن) أرنست فيشر - ترجمة أسعد حليم - هيئة الكتاب.

- كتاب (تاريخ الحركة الفنية فى مصر إلى عام 1945) محمد صدقى الجباخنجى - إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب.

1988 - كتاب (محمد ناجى الفنان التأثيرى المصرى) عن كراسات شبرامنت بإشراف كريستينا روسيون.

- مجلة (الكلمة والشكل) تصدرها كلية الفنون الجميلة - جامعة المنيا.

- كتالوج (اليوبيل الخمسينى لكلية التربية الفنية) إعداد: حمدى عبد الله.

- كتاب (دنيا هذا الفنان) نعيم عطية - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- كتاب (إسلام - ثلاثية وترية) أشعار صافى ناز كاظم - لوحات داوستاشى - الزهراء للإعلام.

- كتاب (الفن المصرى الحديث) ليليان كرنوك - بالإنجليزية - الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

- كتاب (نظر) محيى الدين اللباد. دار العربى للنشر والتوزيع.

1989 - كتاب (محمد ناجى) نبيل فرج - المركز القومى للفنون التشكيلية.

- نشرة أصدرها المؤتمر الأول لنقابة الفنانين التشكيليين باسم (المؤتمر).

- كتاب (تجربتى فى الفن والحياة) راتب صديق - الهيئة المصرية العامة للكتاب

- كتاب (البحث عن ملامح قومية) محمود بقشيش - دار الهلال.

- كتاب (الكاميرا للهواة) أحمد فؤاد البكرى - حقوق النشر للمؤلف.

- محمد حمزة يكتب بالإنجليزية عن المعارض بجريدة - الإيجيبشيان جازيت).

1990 - كتاب (ملامح وقضايا فى الفن التشكيلى المعاصر) صالح رضا - هيئة الكتاب.

- مجلة (فنون جميلة) تصدرها كلية الفنون الجميلة بالقاهرة وصدر منها عدد واحد فقط.

- مجلة (فنون تشكيلية) تصدرها نقابة التشكيلية فى عددين فقط وتتوقف.

- مجلة (الناقد) تصدرها دار رياض الريس بلبنان.

- كتاب (لعبة الفن الحديث بين الصهيونية والماسونية وأمريكا) زينب عبد العزيز.

- كتاب (الكاميرا للهواة) الجزء التاسع - أحمد فؤاد البكرى - على نفقته الخاصة

- كتاب (عبد الهادى الجزار) إعداد ألا وكرستين روسيون - عصمت داوستاشى - صبحى الشارونى.

- كتاب (ملاحظات) محيى الدين اللباد - دار سينا للنشر - الصقر العربى.

1991 - كتاب (80 سنة من الفن) صبحى الشارونى - رشدى إسكندر - كمال الملاخ - هيئة الكتاب.

- كتاب (محمد ناجى) لمتحفه من إعداد عز الدين نجيب، عصمت داوستاشى، نبيل فرج.

- نشرة (بانوراما تشكيلية) يصدرها المركز القومى للفنون التشكيلية.

- كتاب (الفن والحداثة) مختار العطار - جمعية النقاد - هيئة الكتاب.

- كتاب (عمارة الفقراء) حسن فتحى - ترجمة

مصطفى - دار أخبار اليوم.

- كتاب (التذوق الفنى وتاريخ الفن) مصطفى الرزاز وهدى زكى - وزارة التربية والتعليم.

- كتاب (فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك) نعمت إسماعيل علام - دار المعارف.

1992 - كتاب (المثقف المتمرد - رمسيس يونان) صبحى الشارونى - النقاد وهيئة الكتاب.

- كتاب (النحت المصرى) محمود بقشيش - جمعية النقاد وهيئة الكتاب.

- صدرت مجلة (مجلتنا) للأولاد.

- كتاب (عز الدين نجيب - الكلمة - الريشة - الموقف) صدر بمناسبة تكريمه عن الهيئة العامة لقصور الثقافة - المؤتمر الرابع للأقاليم.

- كتاب (فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى - أثر إسلامى مصور) ثروت عكاشة - دار الشروق.

1993 - أصدر مصطفى عبد المعطى كتالوج لأعماله من 1985 - 1990 على نفقته الخاصة.

- كتاب (المكان فى التصوير المصرى الحديث) نعيم عطية - هيئة الكتاب.

- صدر عدد تجريبى لمجلة (النحلة) للأولاد.

- صدرت مجلة (علاء الدين) للأولاد عن المؤسسة الأهرام.

- كتاب (راية الخيال) سمير غريب - دار الشروق.

- كتاب (بيكار) بقلم مجموعة من النقاد - جمعية النقاد - هيئة الكتاب.

- كتاب (و) محيى الدين اللباد - الورشة التجريبية العربية لكتب الأطفال.

- كتاب (بهجورى) تقديم بيكار - إصدارات رواق البلغاء بالأردن.

- كتاب (دليل تنظيم المتاحف) أدامز فيليب - ترجمة محمد حسن عبد الرحمن - هيئة الكتاب.

- كتاب (باريس من الباب الخلفى) يوسف فرنسيس - دار أخبار اليوم.

1994 - كتاب (بينالى الإسكندرية - 40 عاماً) عصمت داوستاشى - على نفقته الخاصة - كتالوج 77.

- صدرت نشرة (بانوراما تشكيلية) مع بينالى القاهرة الدولى الثانى للخزف (37 دولة - 197 فنان) رئيس التحرير: أحمد نوار - رئيس المركز القومى للفنون.

- كتاب (الروحانية فى الفن) فاسيلى كاندنكس - هيئة الكتاب.

- كتاب (مدارس ومذاهب الفن الحديث) صبحى الشارونى - هيئة الكتاب.

- كتاب (الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة) مختار العطار - الكتاب السابع من دراسات فى نقد الفنون الجميلة التى تصدرها الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- كتاب (نظر) محيى الدين اللباد - الكتاب الثانى - دار العربى للنشر والتوزيع.

- مجلة (شل) العدد التاسع - الملف التشكيلى من إعداد مكرم حنين.

- كتاب الفنانون الشباب فى مصر من خلال معارض الصالون السنوى (الخمسة) صبحى الشارونى - إصدارات المركز القومى للفنون التشكيلية.

- فى 26 يونيو بأتيليه القاهرة وبالتعاون مع المركز القومى للفنون كتاب ومعرض فى وداع حامد سعيد الإنسان والفنان.

1995 - مجلة (فنون تشكيلية) أصدرتها لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الاعلى للثقافة - رئيس التحرير مصطفى الرزاز صدر منها عددان وتوقفت.

- كتاب (ستائر الضوء) من المشربية والزجاج المعشق بالجص - عز الدين نجيب ومحمد زينهم وآخرين - مطبوعات العلاقات الثقافية الخارجية.

- كتاب (الريشة فى ضمير الوطن) بريشة مصطفى حسين - رؤوف عياد - مجاهد العزب من إصدارات مركز الدراسات القانونية لحقوق الإنسان.

- مجلة (قطر الندى) للأولاد - الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- كتاب (مرايا قوس قزح إضاءات فى الفن التشكيلى) ماجد يوسف - الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- كتاب (21 فناناً) فاطمة على - بالإنجليزية - بدعم من المؤسسات.

- مجلة (شل) العدد 11 ملف تشكيلى - إعداد مكرم حنين.

- كتاب (اتجاهات الخزف المصرى المعاصر) مرفت السيوفى - على نفقتها الخاصة.

- كتاب (إعادة اكتشاف الناقد أحمد راسم) نبيل فرج

– هيئة الكتاب.

– كتاب (نظرية التصوير) تأليف ليوناردو دافينشى – ترجمة عادل السيوى – الهيئة المصرية العامة للكتاب.

– كتاب (يوميات عبقرى) بقلم سلفادور دالى – ترجمة أحمد عمر شاهين – كتاب الهلال.

– أحمد فؤاد البكرى يواصل إصدار سلسلة كتبه عن (الكاميرا للهواة).

1996 – مجلة (عين) يصدرها عادل السيوى – صدر منها عدد واحد فقط.

– كتاب (حيوية مصر) سمير غريب – الهيئة المصرية للكتاب.

– كتاب (قصة الفن التشكيلى) محمد عزت مصطفى – هيئة الكتاب.

– كتاب (أيقونات فلتس) جورج البهجورى – دار شرقيات.

– كتاب (قاموس التصوير الضوئى) أحمد فؤاد البكرى – دار إلياس العصرية.

– كتاب (رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر) مختار العطار – جمعية النقاد والهيئة المصرية العامة للكتاب – الجزء الأول.

– مجلة (القلم السحرى) للأولاد.

– كتاب (فنون الحضارات الكبرى) صبحى الشارونى – جزءان – على نفقته الخاصة.

– كتاب (الفن وعالم الرمز) محسن عطية – الناشر المؤلف – الموزع دار المعارف.

– كتاب (غاية الفن) محسن عطية – الناشر المؤلف – الموزع دار المعارف.

– مجلة (المتوسطيات) مجلة فرنسية يصدرها الصحفى الإنجليزى كنت براون– أصدر عدداً خاصاً عن (الإسكندرية المصرية) وترجم للعربية وعنى بالفن والأدب والثقافة بالمدينة.

1997 – كتاب (الفن والحياة الاجتماعية) محسن عطية – الناشر المؤلف – الموزع دار المعارف.

– (النشرة) ملزمة فنية يصدرها مدحت الكريونى عن فرع النقابة بالإسكندرية.

– كتاب (احتفالية الروح – الفنان سعيد العدوى) عصمت داوستاشى – هيئة قصور الثقافة أول كتاب فى سلسلة نقوش التى يشرف عليها عمر جيهان.

– كتاب (التنقيب عن الطاقة الروحية) حوار مع فرغلى عبد الحفيظ مع نبيل فرج.

– كتاب (رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر) الجزء الثانى – مختار العطار – هيئة الكتاب.

– كتاب (أرابيسك) ماجد يوسف – هيئة قصور الثقافة

– كتاب (المنيا تكرم أهلها) الهيئة العامة لقصور الثقافة.

– كتاب (التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر) عز الدين نجيب المجلس الأعلى للثقافة.

– كتاب (أحمد نوار) تقديم أحمد فؤاد سليم – – الناشر الفنان.

– كتاب (محمود سعيد – الفنان الرائد) مصطفى الرزاز – المجلس الأعلى للثقافة.

– كتاب (نقوش على زمن) صفحات من تاريخ الفن التشكيلى – سمير غريب مكتبة الأسرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب.

– كتاب (نقد وإبداع) محمود بقشيش – الدار المصرية اللبنانية.

– كتاب (الحركات الفنية منذ 1945) إدوارد لويس سميث – ترجمة أشرف عفيفى – المشروع القومى للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة.

– كتاب (ملامح وقضايا فى الفن التشكيلى المعاصر) صالح رضا – مكتبة الأسرة

– كتاب (الصعود إلى المجهول) محمد حمزة – هيئة الكتاب.

1998 – كتاب (بيانات السوريالية والأوانى المستطرقة) أندريه بروتون – ترجمة صلاح برمدان – الهيئة العامة لقصور الثقافة.

– كتاب (فنون وحرف تقليدية من القاهرة) أسعد نديم – سلسلة كتب بريزم المتخصصة – قطاع العلاقات الثقافية الخارجية.

– كتاب (سعيد الصدر شيخ الخزافين) مختار العطار – هيئة الكتاب.

– كتاب (ضرورة الفن) أرنست فيشر – ترجمة أسعد حليم – مكتبة الأسرة.

– موسوعة الشباب (الجزء الثانى) لصالون الشباب من السادس حتى العاشر – محمد حمزة – قطاع الفنون التشكيلية.

- كتاب (معنى الفن) هربرت ريد - ترجمة سامي خشبة - هيئة الكتاب..

- كتاب (واقعية بلا ضفاف) روجيه جارودي - ترجمة حليم طوبون - هيئة الكتاب.

- صدرت مجلات (زيد) - (أولاد النور) - (بلبل) - (ستايل) للأولاد.

- كتاب (السيريالية فى مصر) سمير غريب - طبعه ثانية منقحة هيئة الكتاب.

- كتاب (مواسم السجن والأزهار) عز الدين نجيب - تقديم محمود أمين العالم الناشر الشركة الإعلامية.

- كتاب (فى تاريخ الفنون الجميلة) سمير غريب - دار الشروق.

- كتاب (رواد الفن وطليعة التنوير) مختار العطار - هيئة الكتاب.

1999 - كتاب (زينب السجيني) كتالوج على نفقتها الخاصة.

- كتاب (محراب الفن) يحيى حقى - مكتبة الأسرة.

- صدرت مجلة (خطوة) للآداب.

- كتاب (آفاق الفن الإسلامى) مختار العطار - دار المعارف.

- كتاب (سبع مقالات فى الفن) أحمد فؤاد سليم - سلسلة آفاق الفن التشكيلى - رئيس التحرير مصطفى عبد المعطى - هيئة قصور الثقافة.

- كتاب (ألوان وظلال) حسين بيكار - دار أخبار اليوم.

- كتاب (لوحة وموال) حسين بيكار - دار أخبار اليوم.

- كتاب (وجوه سيوى) كتالوج - مجمع الفنون - القاهرة.

- كتاب (الهجرة المستحيلة) عن سمير رافع .. من درب اللبان إلى باريس - سمير غريب - مكتبة الأسرة.

- كتاب (محمد عفيفى) كتالوج أصدره الفنان على نفقته الخاصة.

- كتاب (عروسة المولد) د. عبد الغنى الشال - هيئة قصور الثقافة.

- كتاب (التصوير) عادل محمد ثروت - هيئة قصور الثقافة.

- كتاب (العرائس) أسامة محمد على - هيئة قصور الثقافة.

- كتاب (الأشكال الأساسية) ثريا عبد الرسول - هيئة قصور الثقافة.

- كتاب (المفاهيم الأساسية) أحمد عبد الغنى - مى عبد المنعم - هيئة قصور الثقافة.

- كتاب (المعابد) عبد الرحمن عبد الرحيم - أحمد عبد الكريم - هيئة قصور الثقافة.

- كتاب (العين لا تزال عاشقة) نعيم عطية - آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (عمران الألف مئذنة) جمال بكرى - آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (المثال حليم يعقوب) مصطفى الرزاز - محمود بقشيش - آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (أنشودة الحجر) عز الدين نجيب - سلسلة آفاق التشكيلى - هيئة قصور الثقافة.

- كتاب (الرموز التشكيلية فى السحر الشعبى) سليمان محمود حسن - سلسلة آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (كتابة الصورة) محمد مختار الجنوبى - المجلس الأعلى للثقافة.

2000 - كتاب (السوريالية بين الفنانات والملهمات) محمد حمزة - سلسلة آفاق الفن التشكيلى.

- مجلة (كلية الفنون الجميلة) أصدرت الكلية عدداً واحداً.

- كتاب (الذاكرة .. الحضور الباقى) فرغلى عبد الحفيظ - الناشر الفنان.

- كتاب (يوميات رسام كاريكاتير) أحمد طوغان - آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (دراسات تشكيلية) صبرى منصور - آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (الفنون التشكيلية فى جمهورية مصر العربية) أناتولى بوجدانوف - ترجمة عن الروسية : أشرف الصباغ عن سلسلة آفاق الفن التشكيلى - هيئة قصور الثقافة. وكان الكتاب قد صدر فى موسكو عام 1975 بالروسية.

- كتاب (أيقونة الفن) جورج البهجورى - دار شرقيات.

- كتاب (الفن الحديث حتى سنة 2000) أكيللى يونينو أوليف - ترجمة : أمانى فوزى حبشى - المعهد الإيطالى بالقاهرة.

- كتاب (آفاق الفن التشكيلى) مختار العطار - دار الشروق.

- كتاب (فنانون وشهداء) عز الدين نجيب - مركز القاهرة لحقوق الإنسان.

2001 - كتاب (صلاح طاهر) إصدار مكتبة الإسكندرية مع افتتاحها التجريبي إعداد: عز الدين نجيب وياسر سيف، ومع احتفالية الريشة والقلم.

- مجلة (أتيليه الغربية) تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- جريدة (الفنون) الكويتية يصدرها شهرياً المجلس الوطني للثقافة بالكويت.

- كتاب (ظاهرة الاغتراب في فن التصوير المعاصر) فاروق وهبة - مكتبة الأسرة.

- كتاب (الرسم بالألوان في القرآن) أحمد رأفت - الناشر المؤلف.

- كتاب (يوسف طبوزاده بين أطلال ونور) ماجدة سعد الدين - دار النهضة العربية.

- كتالوج (مقتنيات متحف كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية) إخراج مدحت متولي.

- كتاب (السينما والفنون) مصطفى محرم - مكتبة الأسرة.

- كتاب (ملتقى تشكيلي) تقديم مصطفى عبد المعطي - آفاق الفن التشكيلي.

- كتاب (القلم في التصوير المعاصر) مصطفى ليس - آفاق الفن التشكيلي.

- كتاب (من كتابات زمن الحرية) سمير غريب - مكتبة الأسرة.

- كتاب (القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية) صبري عبد العزيز - مكتبة الأسرة.

- كتاب (100 رسم وأكثر) محيي الدين اللباد - دار المستقبل العربي.

- كتاب (التواصل الحضاري للفن الإسلامي وتأثيره على فناني العصر الحديث) محمد زينهم - سلسلة كتب بريزم - قطاع العلاقات الثقافية الخارجية.

- كتاب (مبادئ الفن) روبين جورج - ترجمة : أحمد حمدي محمد - هيئة الكتاب.

- كتاب (فن الجماهير - اليوب) محمد حمزة - المجلس الأعلى للثقافة.

- كتاب (الفنان والجمهور) محسن عطية - الناشر المؤلف - الموزع دار الفكر العربي.

2002 - كتاب (عمارة الفقراء) حسن فتحي - مكتبة الأسرة.

- (النشرة) تصدرها نقابة الفنانين التشكيلين بالقاهرة.

- (شباب الفن) نشرة صدرت مع صالون الشباب 14 أصدرها قطاع الفنون.

- كتاب (خمسة مبدعين مصريين) مكرم حنين - صندوق التنمية مع فاعليات سمبوزيوم أسوان الدولي الذي يصدر مجلة (عددين) مع كل دورة من دوراته، ثم أصبحت عدداً واحداً.

- كتاب (كنت طفلاً) لمجاهد العزب - دار نشر توت (العدد الأول).

- كتاب (تاريخ الرسم الصحفي في مصر) ناصر عراق - دار ميريت.

- كتاب (دليل الأقلام المصرية والعربية في القرن العشرين) محمود قاسم - مكتبة مدبولي.

- كتاب (المثال محمود موسى) أحمد السطوحي - المجلس الأعلى للثقافة.

- كتاب (الفنون الجميلة) مختار العطار - الهيئة العامة للكتاب.

- كتاب (نظرة تحليلية على حركة النقد التشكيلي في مصر والعالم العربي) أحمد رأفت - هيئة قصور الثقافة.

- كتاب (خزف جراجوس) إيمان مهران - مكتبة الأنجلو المصرية.

- كتاب (نعم .. أنا لص) قصص قصيرة للناقد التشكيلي مختار العطار - قصور الثقافة.

2003 - كتاب (التشكيل بالتواريخ) يسرى القويضي - الناشر المؤلف.

- كتاب (بانوراما الفن المصري في القرن العشرين) مصطفى الرزاز - مكتبة الإسكندرية.

- (صوت الناقد التشكيلي) نشرة أصدرها داوستاشي مع مؤتمر النقد الأول بالإسكندرية.

- كتاب كتالوج (فاروق وهبة) الناشر الفنان.

- (شباب الفن) نشرة غير دورية مع صالون الشباب 15 - المحررة: فاطمة إسماعيل.

- كتاب (محمد عويس - الإبداع والثورة) عز الدين نجيب - آفاق الفن التشكيلي.

- كتاب (الطليعة الفنية) صبري حجازي - آفاق الفن التشكيلي.

- كتاب (الوصول إلى البداية) عدلى رزق الله - سيرة ذاتية - مكتبة الأسرة.

- كتاب (فنانون مصريون) مصطفى الرزاز - آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (جويا) السيد القماش - آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (الكف) حسين بيكار - لوحات داوستاشى - كتالوج 77.

- كتاب (الفنان وديع شنودة) عصمت داوستاشى - مطبوعات كتالوج 77.

- كتاب (وميض الدهشة) عن الفنان محمد فايد - الناشر جماعة الفن السابع بالإسكندرية.

- كتاب (الفن المصرى الحديث) ليليان كرنوك - بالإنجليزية - الجامعة الأمريكية.

- كتاب (أحمد عبد الوهاب - مصطفى عبد المعطى) بإشراف مصطفى الرزاز - مكتبة الإسكندرية.

- كتاب (الفن) سمير غريب - مكتبة الإسكندرية.

- كتاب (التحليل الجمالى للفن) محسن عطية - الناشر المؤلف.

- كتاب (سيرة اللون) أشرف أبو زيد - هيئة الكتاب.

- كتاب (موقف الإسلام من الفن والعلم والفلسفة) عبد الحليم محمود - هيئة الكتاب.

2004 - (فنون مصرية) مجلة جديدة لوزارة الثقافة - رئيس التحرير منير عامر.

- مجلة (نقد) أصدرتها الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى فى مصر بدعم من وزارة الثقافة صدر منها عددان ثم توقفت.

- كتاب (الهروب إلى واحة الفن) يسرى القويضى - الناشر الفنان.

- كتاب (وجوه مصرية) مصطفى الرزاز - أحمد عبد الغنى - مكتبة الإسكندرية.

- كتاب (فلسفة الجمال وأعلامها ومذاهبها) أميرة حلمى بقطر - مكتبة الأسرة.

- كتاب (الفن والإنسانية) عز الدين إسماعيل - مكتبة الأسرة.

- (موسوعة الحرف التقليدية بالقاهرة والتاريخية) عز الدين نجيب - جمعية أصالة - الكتاب الأول.

2005 - كتاب (محمود مختار) محمود النبوى الشال - مكتبة الأسرة.

- (موسوعة الحرف التقليدية فى مصر) الجزء الثانى - المحرر / عز الدين نجيب - الناشر جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة.

- كتاب (تاريخ أتيليه الإسكندرية 1934 - 2004) عصمت داوستاشى من إصدارات أتيليه الإسكندرية وكتالوج ٧٧ مع احتفالات الأتيليه.

- كتاب (النقد التشكيلى بين الناقد والمجتمع) إعداد عصمت داوستاشى مطبوعات أتيليه الإسكندرية وكتالوج 77 - مع المؤتمر الأول للنقد التشكيلى.

- كتاب (تاريخ بينالى الإسكندرية - خمسون عاماً - (2005 - 1955) عصمت داوستاشى - الطبعة الثانية - كتالوج 77 - مع احتفالات البينالى.

- كتاب (رؤى نقدية فى الفن المصرى المعاصر) المحرر عز الدين نجيب- مصاحب للمعرض القومى التاسع والعشرين - قطاع الفنون التشكيلية.

- كتاب (ثروت البحر ) أعماله الفنية على نفقته الخاصة.

- كتاب (السينما والفنون) سمير زيد - مكتبة الأسرة.

- كتاب (الفن الأفريقى) أسامة الجوهرى - مكتبة الاسرة.

- كتاب (الفنون الإسلامية) سعاد ماهر - مكتبة الاسرة.

- كتاب (يوميات عبقرى - سلفادور دالى) ترجمة أحمد عمر شاهين =- مكتبة الأسرة.

- كتاب (أثر البيئة فى تطور الخط العربى من خلال البسملة) أحمد رأفت عبد الحميد - دار طيبة للنشر والتوزيع (جزءان) أسيوط.

- كتاب (المرأة والفن فى مصر) محمد حمزة - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

2006 - كتاب (رحلة مع اللوحات والذكريات والأفكار) يسرى القويضى.

- كتاب (آدم حنين) بمقدمة : إدوار الخراط - دار الشروق.

- جريدة (بورتريه) يصدرها رضا عبد الرحمن على نفقته الخاصة.

- كتاب (حرية الفنان) حسن سليمان - مكتبة الأسرة.

- كتاب (التصوير عند العرب) أحمد باشا تيمور - مكتبة الأسرة.

- كتاب (رؤية فنية بعيون دبلوماسية) فخرى أحمد عثمان - الناشر المؤلف.

2007 - كتاب (الفنان لبيب تادرس) يسرى القويضى - الناشر المؤلف.

- كتاب (عبد الغنى أبو العنين) عز الدين نجيب - مؤسسة أحمد بهاء الدين.

- كتاب (كنعان) الأخراج الفنى مدحت متولى - صندوق التنمية الثقافية.

- كتاب (محمود مختار ومتحفه - ذاكرة الأمة) صبحى الشارونى - الدار المصرية اللبنانية.

- كتاب (الخبرة البصرية وعبقرية الإدراك) شاكر عبد الحميد - دار العين.

- أصدرت هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية - نشرة غير دورية.

- أصدرت جماعة تحوتى المصرية بالإسكندرية - نشرة غير دورية.

- كتاب (إبداع المرأة المصرية) محمد نوار - هيئة الكتاب.

- مجلة (الفن المعاصر) العدد السادس - أصدرتها أكاديمية الفنون.

- كتاب (جماليات الفنون الشرقية وأثرها على الفنون الغربية) أمل نصر - آفاق الفن التشكيلى - الكتاب رقم 22.

- كتاب (الفن المصرى الحديث - القرن العشرين) مصطفى الرزاز - قطاع الفنون التكيلية.

- كتاب (عالم داوستاشى) أصدره عصمت داوستاشى على نفقته الخاصة.

- كتاب (صفحات من حقيبتى غير الدبلوماسية) يسرى القويضى - على نفقته.

- كتاب (رحلة حياة) كلمات وصور فوتوغرافية - عادل جزارين - على نفقته.

- كتاب (عالم المتاحف) من سلسلة تراثنا المتحفى - عصمت داوستاشى - قصور الثقافة.

- كتاب (العولة المتحفية) من سلسلة تراثنا المتحفى - يسرى القويضى - قصور الثقافة.

- كتاب (لغة الشكل) صالح رضا - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- كتاب (التفسير الدلالى للفن) محسن عطية - الناشر المؤلف.

- كتاب (إضاءات تشكيلية) صبرى منصور - آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (حوارات فى لغة الشكل) فاروق وهبة - آفاق الفن التشكيلى.

2008 - كتاب (شاهد عيان على حركة الفن المصرى المعاصر) أحمد فؤاد سليم - هيئة الكتاب.

- كتاب (عبد الهادى الجزار) بالإنجليزية - صبحى الشارونى.

- كتب ومطبوعات عديدة فى احتفالات (مائة عام إبداع).

# الفنانون الأجانب فى مصر ودورهم فى تعليم الفنون

## «مراسم - مدارس - مراكز ثقافية معارض - أنشطة أخرى»

صلاح بيصار

يعد عام 2008 عاما تاريخيا بكل ما تحمل الكلمة من معانٍ .. فهو عام الاحتفال باليوبيل المئوى لأول مدرسة للفنون الجميلة فى مصر .. بمعنى آخر الاحتفال بامتداد مائة عام من الإبداع التشكيلى، من بداية انطلاق هذا الابداع وتطوره عبر مراحل وأحداث شهدها القرن .. من بينها ثورة 1919 وثورة يوليو 1952 مع تلك التحولات التى تنوعت بالطرز والمدارس والرؤى والاتجاهات والأنماط.

ولقد كان ولا يزال الفن هو اللغة الأولى التى تتحدث بها مصر خلال العصور الطويلة التى مرت بها.. وكان الحس الجمالى هو الدليل الساطع على تلك الحضارات التى انبهرت لها عيون ومشاعر كل من رأى وتأمل شواهدها فى العصور الفرعونية والإغريقية الرومانية والقبطية والإسلامية.. ولكل عصر من تلك العصور حضارته .. وعلى حد تعبير الناقد صدقى الجباخنجى لم يشهد تاريخ لأمة اجتماع مثل هذه الحضارات على أرضها.

واذا كانت نهضة مصر الحديثة فى الفنون قد بدأت مع إنشاء مدرسة الفنون الجميلة فى 12 من مايو عام 1908 قبل افتتاح جامعة القاهرة فى 21 ديسمبر من نفس العام .. فقد ارتاد الفن المصرى آفاقا جديدة بدءا من ثورة الفن الحديث إلى ما نشهده حاليا من نزعات الحداثة وما بعد الحداثة.. هذا التعبير أو المصطلح الذى ظهر فى الثلث الأخير من القرن العشرين.. وأصبح الفن المصرى يموج بالساكن والمتحرك والمسطح والمجسم.. الممتد فى التاريخ والذى يعكس اللحظة الراهنة.. الفيزيقى أو الطبيعى والمتيا فيزيقى.. المدهش والمثير .. الفنتازى والسيريالى.. السابح فى دنيا التراث والذى يسبح فى آفاق الأليكترون .. بما يجعلنا فى النهاية نؤكد على تغيير مصطلح الفنون التشكيلية إلى الفنون البصرية.

ولا شك أن وراء كل هذا خلفية من الإرهاصات جاءت أشبه بتخلق الجنين.. خلفية اعتمدت فى الأساس على تلك المؤثرات من الأجانب، والتى يرجع تاريخها إلى بداية الحملة الفرنسية .. واتجاه الأنظار إلى مصر كحالة خاصة فى التاريخ والجغرافيا.. تؤكد عبقرية الزمان والمكان.. وقد كان لهم دور كبير فى تعليم الفنون بشكل مباشر وغير مباشر .. ومن هنا ليس غريبا أن تنشأ الحركة الفنية فى بدايتها تحت ظل الفنانين الأجانب .. وسوف نحاول فى هذا المقام إلقاء الضوء على دورهم فى تعليم الفنون .. والذى امتد بصور عديدة وظهر فى مراسم ومدارس .. وفى نفس الوقت آكد على استلهام الغرب لروح الحضارة المصرية وصور الحياة الشعبية والمعاصرة فى تنوعها وثرائها.

### الحملة الفرنسية والبدايات الأولى

بطول تاريخها الطويل .. ظلت مصر فى تطلعها الثقافى واحتضانها للفنون .. حالة فريدة جعلت منها مركزا من المراكز التى صنعت الحضارة فى العصور المختلفة: فقد كان الفن أداة من أدوات الحياة.. يمتد إلى كل عنصر من أبرز عناصرها .. من الإنسان إلى البناء ومن حلى الزينة إلى قطع النسيج الصغيرة .. ومن التحف والمشغولات الدقيقة إلى واجهات المبانى الضخمة.

وفى نهاية القرن الثامن عشر بدأت روافد جديدة تضاف إلى شخصيتها .. بدأ اتصالها بالغرب حين وصلت الحملة الفرنسية «1798 - 1801» وترتب على ذلك بداية التغيير فى البناء الاجتماعى وظهور فئة من المثقفين تتطلع إلى النموذج الأوروبى فى الفن والثقافة والعلوم والسياسة.

فقد كان بصحبة الحملة الفرنسية مائة وخمسون من أهل الفكر والفن وحضارة أوروبا فى ذلك الوقت، من مهندسين وأطباء وعلماء فى العلوم والجيلولوجيا والزراعة والطب والهندسة والجغرافيا والآثار، مع أعضاء من المجمع العلمى الفرنسى ورسامين وأدباء .. وقد مكثوا فى مصر بعد فشل الحملة العسكرية، وأمكن أن يكسبوا ثقة حكامها وولاتها، فاستعان بهم محمد على أول الأمر فى إنشاء مدرسة «الطب والصيدلية» وأوفد البعثات إلى فرنسا.

وقد عنى المؤرخ الكبير عبد الرحمن الجبرتى بوصف البيوت التى احتلتها بعثة بونابرت والتى تحولت إلى مراكز للاحتكاك الثقافى.. وكان من بين ما كتب :

«وأفردوا للمديرين والفلكيين وأهل المعرفة والعلوم والرياضيات والنقوشات والمصورين والكتبة والحساب

والمنشئين «حارة الناصرية» حيث الدرب الجديد وما به من البيوت مثل بيت قاسم بك وأمير الحاج المعروف بأبي يوسف وبيت حسن كاشف.. وكان إذا حضر إليهم بعض المصريين ممن يريدون الفرجة لا يمنعون الدخول إلى أعز أماكنهم ويتلقفونه بالبشاشة والضحك وإظهار السرور بمحبته إليهم وخصوصا إذا رأوا فيه قابلية للتعلم أو معرفة أو تطلعا في النظر إلى المعارف .. بذلوا مودتهم ومحبتهم وأحضروا له من أنواع الكتب المطبوع بها أنواع التصاوير من الحيوانات والطيور والنباتات .. مع أنواع النباتات وتواريخ الأمم والقدماء من قصص الأنبياء بتصاويرهم وآيات معجزاتهم وحوادث أممهم مما يحيي الأفكار .. وأفرد جماعة منهم بيت كتخدا السناري وهم المصورون لكل شيء.

وكان من بينهم بعض الأفذاذ أمثال مونج مساعد العالم العظيم لافوازيه كما يشير الناقد بدر الدين أبو غازي .. كان مونج متعدد المواهب والكفايات متفتحا للفن تفتحه للعلم .. أو فده نابليون ضمن لجنة حكومية لفحص التحف الفنية في البلاد التي فتحها وظفر لبلاده فيما ظفر بلوحة «الجيو كندة»

ولهذا جاء مونج إلى مصر مدركا لعظمتها وثرائها وحمل معه إليها أول مطبعة، عرفت القاهرة بفضلها أول صحيفة تظهر بها أسبوعيا هي صحيفة «بريد مصر».

وسكن الفنانون بيت السناري في حارة مونج، وبدأ الاحتكاك بين الشرق والغرب من خلال أعمال مصوري الحملة، وقد بهر الجبرتي بما كان في هذا البيت من صور واقعية لآدميين بها من البروز والتجسيم في الفراغ بما يجعلها على حد روايته «تكاد تنطق».

وهكذا بدأ دور الفنانين الأجانب في مصر في تعليم الفنون.. والذي بدأ بتعرف المصريين على معنى الفن الأوروبي.. وهذا الأسلوب المغاير في التعبير الفني .. مثلما نرى عند «دنيوى» الذي كان يدير متحف اللوفر في عهد الإمبراطورية و«ديترتر» و «ميشيل راجو» الذي صور شيوخ الأزهر في لوحات حفظها متحف فرساي للشيخ عبد الله الشرقاوي والشيخ السادات والبكري والشيخ الفيومي ومحمد المهدي.. وفي هذا دلالة أحدثت أثرا كبيرا وأكدت على أن الاتصالات التي كانت تجري بين أهل الفنون والمجتمع المصري في ذلك الوقت قد مهدت لما سوف يحدث فيما بعد وبشكل حقيقي من تعليم الفنون والذي امتد في طرق عديدة من بينها : المعارض والمدارس والمراسم.. خاصة وقد آثر بعض المصورين الفرنسيين البقاء في مصر بعد جلاء القوات الفرنسية، وقاموا بتصوير ورسم الأحياء الوطنية والمساجد والأضرحة والمنازل الإسلامية والأسواق ومضارب الخيام والإبل في الريف وعلى ضفاف النيل مع الأزياء الشعبية، وأقام بعضهم في منزل شيخ الطرق الصوفية السيد البكري خلف مدرسة العزيز بحي الخرنفش، وأقام فريق آخر منهم ببيت الحاج ملطي بدرب اللبانة بحي القلعة والمعروف إلى اليوم ببيت الفن.

**الأجانب ومدرسة الجيزة**

ولعل أول البدايات في تعليم الفنون ما حدث عام 1835.. فقد جاء «ما شرو» مع السانسيمونيين إلى مصر وأعلن إسلامه، ولقب باسم محمد أفندي، وعين مدرسا للرسم بمدرسة الجيزة، فكان بهذا أول من قام بهذا الدور .. ولما ألغيت احتضنه سليمان باشا وكلفه بزخرفة جدران قصر مصر القديمة، واندمج «ما شرو» – كما يقول الناقد بدر الدين أبو غازي – في أوساط المصريين الرسميين، وكان له فيها مكانته وأصبح فيما بعد مديرا للمسرح الخاص للخديو سعيد.

وأيضا جاء «الريك» و عين مدرسا بنفس المدرسة «مدرسة الجيزة» ثم بمدرسة أبو زعبل ووضع تماثيل نصفية لمحمد علي.

وبالإضافة إلى هذا .. صور بعض الفنانين من أنصار سان سيمون «مثل أشار وفليسين» لوحات من وحي مناظر مصر، كما أخذ كثيرون غيرهم سحر هذا الجمال وسجلوه في أعمالهم، وفكروا في إنشاء مدرسة للفنون بمصر، كما اقترحوا تأليف لجنة استشارية للعلوم والفنون ضمن برنامجهم الإصلاحي الذي يقوم على العلم والفن والصناعة.

هذه البوادر التي تألقت في عصر محمد علي واستمرت بعده أشاعت الاهتمام بالفنون، وربط هذا الاهتمام بالذوق الأوروبي الذي نفذ إلى مصر..

واذا كانت معالم الطابع الأوروبي قد أخذت تسيطر على العمارة والفنون منذ عصر محمد علي فإنها كانت قد تأكدت بصورة واضحة في عصر إسماعيل .. فبدأت التماثيل ترتفع في القاهرة والإسكندرية وكلف ألفريد جاكمار بتمثال محمد، علي وبعده بتمثالي سليمان باشا ولاظوغلي، فضلا عن أنه زين مداخل كوبري قصر النيل

بتماثيل أسوده الأربعة وكلف كورديه بعمل تمثال إبراهيم.

وعرفت القاهرة عصر الفنانين المستشرقين، فسجلت على أيديهم المساجد والبيوت والبواكي القاهرية والأسواق والحمامات والنساء المحجبات.. وكان من أفواجهم التي جاءت بعد السابقين : «فرومانتان» «وميون»، و «بول لينوار»، و «انيل برنار» صديق «فان جوخ» وأحد رواد ما بعد التأثيرية، و «يتو دور فريد»، و «باولو فورشيللا».

**أول معرض**

استطاع هؤلاء المصورون الأجانب أن يحظوا برضى الخديو وتشريفه، فكان افتتاح أول معرض أقيم بمصر .. أقاموه بصالة الأوبرا الخديوية عام 1891 بالقاهرة بصحبة الأثرياء والأعيان الذين تهافتوا على شراء الصور: الأمر الذى دعا الرسامين إلى تحسين شارع الخرنفش الذى اطلقوا عليه «شارع الفن»، وفى فناء أحد البيوت كان الموسيقيون الأوروبيون - ممن لهم معرفة بهؤلاء الرسامين - يقيمون حفلات الكونشرتو للأثرياء من المصريين والأجانب.

وكان من بين المشاركين في المعرض الأول «راللى» و «راسنجى» و «بوجدا نون» وقد شارك يعقوب صنوع فى تلك الفترة عندما أخذ يعلم فن الرسم لأبناء الطبقة الفنية.

وقد جاء المعرض الثانى فى عام 1902 عندما فكر الفنانون أن يكون فى أحد الشوارع الكبيرة لكى يتمكن المارة من الدخول فاختاروا محل «سخمان» تاجر التحف بشارع المدابغ «شريف الآن» وأقاموا به المعرض بعد أن أخلاه صاحبه من التحف المكدسة، وكتبوا عليه لوحة باسم «المجمع الفنى» وكان قد انضم إليهم في هذا المعرض «بيبى مارن» و «بونيللو»، وذهب الخديو يوم الافتتاح وأعجب باللوحات والتماثيل، وبعد أن بيعت بعض اللوحات اقترح بيع التحف الباقية بالمزاد العلنى وبلغ ثمن التذكرة عشرين قرشا !! وبيعت جميعها، وكانت أقل سعر للقطعة الفنية مبلغ خمسة وعشرين جنيها ذهبيا بقيمة زمان !!

**مدرسة الفنون الجميلة**

ومع مطلع هذا القرن أخذ الإحساس بحاجة المجتمع المصرى إلى ممارسة الفنون ودخولها حلبة الثقافة ينمو ويتأكد، فالأحداث التى سبقت مهدت لهذا الوعى وسياحات المصريين فى أوروبا واتصالهم بالحياة الفنية فيها أكدت لديهم قيمة الفن ومكانه من الحياة.. وكما يقول ناقدنا أبو غازى .. انظر قاسم أمين يعود مبهورا بما رآه فى متحف اللوفر من روائع الفنون فيسجل فى كلماته انبهاره.. وهذا هو لطفى السيد يكتب في الجريدة عن الفنون وينعى على المصريين أن عقولهم تسبق كثيرا أذواقهم.. وأننا لم ندخل فى مجمع علومنا الفنون الجميلة، وهنا بدأت فكرة إنشاء مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة «وهى أولى مدرسة لتعليم الفنون» .. حينما قام الفنان غاليوم لبلان بعمل تمثال للأمير يوسف كمال وأقنعه بإنشائها أسوة بما فعله الملك لويس الرابع عشر الذى حقق آماله وأحلامه فى رفع مستوى الإبداعات الفنية عملا بنصيحة وزير الداخلية «كولير» لإنشاء أكاديمية للفنون الجميلة في باريس عام 1648 وإسناد إدارتها إلى المصور «شارل لوبران» العائد من روما بعد دراسة فنون عصر النهضة الإيطالية التى ازدهرت أول الأمر فى مدينة فلورن عاصمة إقليم توسكانا فى عصر حاكمها الأمير «لورنسودى مديتشى».

فكان أن استجاب الأمير على الفور وأوقف عليها مساحة من الأراضى الزراعية الواقعة بزمام مديرية المنيا من أملاكه وقدرها 127 فدانا وأوقف عليها أيضا عدة عقارات بمدينة الإسكندرية وقد نص فى حجة وقفه «على أن يصرف ريعها فيما يلزم لتدريس وتعليم مائه وخمسين طالبًا بدون التفات إلى الجنسية والدين ولا يتجاوز الثلث منهم من الأجانب.. ويكون المنهج الدراسى من العلوم العصرية التى منها الخطوط العربية والنقوش البارزة واستعمال العمارات والتصميمات والرسومات» وقد أجازت الجمعية الشرعية حجة وقف الأمير بما تضمنته من تلك الشروط الفنية والتى كان من بينها أيضا أن يقوم بالتدريس مدرسون من فرنسا وإيطاليا، وأن تمنح ميداليه برونزية لكل من الطالب الأول والثانى من الناجحين بالفرقة النهائية مكتوب على أحد وجهى الميدالية «إنا فتحنا لك فتحا مبينا» وعلى الوجه الآخر «تذكار من الأمير يوسف كمال».

وفى 12 من مايو من عام 1908 افتتحت بحى درب الجماميز بالدار رقم 100 وهى إحدى دور الأمير، فكانت أول مدرسة لتدريس الفنون فى مصر .. والعجيب أنها سبقت جامعة القاهرة، والتى أنشئت كجامعة أهلية فى الحادى والعشرين من ديسمبر من نفس العام .. وقد ساهم الأمير يوسف كمال أيضا فى إنشائها، وكان عضوا بمجلس إدارتها بل انتخب أيضا رئيسا لها عام 1916.

وبهذا أفسح الأمير يوسف كمال مجال الدراسة الفنية

أمام أحفاد من أرسوا الأسس الأولى فى الفنون التشكيلية فى العالم، وأسند من استهواهم عطر الشرق وأحبوا الحياة فى مصر مهمة توجيه الدراسة الأكاديمية نهارا ومساء، وكانوا إلى جانب قدراتهم الفنية متعاطفين بروح المودة والأخلاق الحميدة مع الطلبة.. ومن بين هؤلاء الأساتذة الفنانين :

«باول فورتشيللا» الإيطالى وأشرف على قسم التصوير وأشرك معه «فردريك بونو» الفرنسى و«سخوان سانتوس» الإسبانى وقام «كولون» الفرنسى بتدريس الزخرفة ونافيليان الأرمينى بتدريس العمارة وانفرد «لابلان» بإدارة المدرسة والإشراف على قسم النحت.

وكان مثال مصر محمود مختار الطالب رقم «1» بالمدرسة وانضم إليها تباعا يوسف كامل ومحمد حسن وراغب عياد وأحمد صبرى من الرعيل الأول.

وفى عام 1910 أقيم بكلوب محمد على أول معرض للفنون الجميلة عرض فيه أعمال الجيل الأول ممن دخلوا المدرسة «مختار ومحمد حسن ويوسف كامل وراغب عياد»، وانضم إليهم اسم «أحمد صبرى» كما لمع اسمان عظيمان كما يقول الناقد صدقى الجباخنجى بعيدا عن المدرسة وأثروا فى الحياة الفنية أبعد الأثر هما - محمود سعيد ومحمد ناجى.

وكانت درة المعرض تمثالا بروح الكاريكاتير لصبى كان يعمل خادما لمختار وأطلق عليه «ابن البلد» وباع منه ثمانية نماذج بثمن قدره جنيهان من الذهب لكل تمثال.

وعقب انتهاء المعرض جاءت استجابة وموافقة الأمير يوسف كمال على سفر مختار الذى رشحه لابلان للدراسة بفرنسا فسافر إلى باريس عام 1912 وكان أول فنان يبعث إلى الخارج.

*** والفن فى الإسكندرية**

الإسكندرية .. قوة البحر ورائحة اليود والمحار .. مدينة مفتوحة على كل الحضارات وكل البشر .. خليط من الجريج والأرمن والطلاينة.. وشاطئها والرمال .. مرسى للسفن الرائحة العادية.. والفنار علامة من علاماتها ومعها شاعرها كفافيس وخالد الذكر سيد درويش .. هى نافذة على مدارس البحر المتوسط الأدبية والفنية والفلسفية.

ولما كانت الاسكندرية مدينة ذات طبيعة خاصة.. فقد نشأت حركة الإبداع بها بشكل يتسم مع طابعها وطبيعتها.. وأيضا بشكل مختلف ومستقل عن القاهرة.

وكانت البداية حين أنشأت الجالية الإيطالية فى مطلع القرن العشرين قسما ليليا ملحقا بمدارسها «بباب سدرة» كما يشير رشدى إسكندر فى كتابه «80 عاما من الفن» - وذلك لتعلم الرسم والنحت إلى جانب اللغة الإيطالية مجانا.. وقد استفاد بعض المصريين من هذه الدراسة، خاصة فى قسم النحت، وأصبحوا «أسطوات» فى صب القوالب ونحت الرخام وعمل العقود المزخرفة فى العمارات والمبانى، وكانوا يرسلون المتفوقين إلى إيطاليا للزيارة ومشاهدة متاحفها واستكمال الدراسة هناك.

كان من أساتذتها المصور «برونتى» وكانت له ابنة رسامة اسمها إيرما برونتى كانت تقوم بتدريس الرسم لبعض فتيات عائلات الجالية الأوروبية.

وبينما كانت مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة تستقبل الطلاب الموهوبين وتشبع منهم عشاق الفن.. كانت الإسكندرية تسير على نظام المراسم الخاصة أى الأستوديوهات.

ومن هذه المراسم لمع اسم الفنان اليونانى «قسطنطين زوغرافوس» .. كان يرسم بالألوان المائية وقد صور شواطئ الإسكندرية والجمرك والميناء ونساء الإسكندرية وموقف الحمير فى سيدى جابر .. وتعتبر هذه المجموعة سجلا لمشاهدة الإسكندرية فى الفترة من 1905 - 1913.

وفى مستهل هذا القرن هبط الإسكندرية شاب إيطالى أكمل دراسته الفنية فى إيطاليا .. وأنشأ مرسما بها وأعطى دروسا لهواة الفن فى مصر : مصريين وأجانب.

ودرس على يديه فنان مصر الكبير محمود سعيد وشريف صبرى وأحمد راسم وسباستى وهيربردى وجود فيرن وجرجورة وريمى طويل.. هذا الشاب هو زانييرى.

يقول الناقد أحمد راسم : «فى عام 1915 كان يجتمع فى صباح أيام الآحاد جماعة من الشبان المولعين بالرسم والتصوير فى محل المصور الشهير زانييرى الذى كان يقطن إذ ذاك فوق أستديو «أليان» المصور الفوتوافى بالإسكندرية ليتوفروا على الرسم تحت إشراف الأستاذ «زانييرى» ولكن قضت الظروف أن يغلق الأستاذ «زانييرى» أبواب محله بعد ثلاث سنوات من ذلك التاريخ، وكان ذلك مدعاة لتفريق عقد هؤلاء الهواة وتشتيت شملهم.

وإنه لمن المعترف به بيننا أن محمود سعيد كان الهاوى الوحيد الذى احتذى حذو أستاذنا «زانييرى» وحاكاه فى طريقة رسمه محاكاة دقيقة إلى درجة لا أستطيع معها

المبالغة فى تقديرها خشية أن يترتب على ذلك معنى التقليل من شخصيته والاستخفاف بمقدرته الفنية»

ويعلق راسم على ذلك بقوله : «من ذا الذى يستطيع أن يفخر بأنه قوة جديدة لا علاقة لها بالماضى وأنه لم يتأثر بعوامل خارجية مدى تربيته ؟ فما عقل الإنسان إلا ملتقى آراء غيره ومكان امتزاج أفكارهم، ومن منا بلغ به الغرور ويوما أن يدعى استنباط شىء جديد لا يمت بصلة إلى شىء سبقه ؟»

هكذا كان تأثير «زانييرى» المعلم والفنان على محمود سعيد.

ومع إدارته لمرسمه واحتضانه لشباب الفن بالإسكندرية فى ذلك الوقت قام برسم شخصيات كثيرة من وجها وعظماء بها.. كما رسم مناظر طبيعية من مصر وإيطاليا.. وعندما بدأت الحرب العالمية الثانية سافر إلى إيطاليا حيث وافاة القدر المحتوم عام 1943، وأوقف راديو روما إرساله حدادا على وفاته 5 دقائق، حيث نعاه المذيع.

ومن بين أصحاب المراسم أيضا بالثغر كان للمصورين «تشيفلينى» الأب و«حلفانى» مراسم يتلقى فيها هواة الفن دروسا فى الرسم والتصوير، وتخرج على يديهما كثير من الفنانين ومعظمهم من الأجانب، كما يعتبر المصور «ليتساس» من أقدم الفنانين اليونانيين ودرس عليه الكثير من الهواه هناك..

وقد حضرت إلى الإسكندرية فى عام 1914 مدام كرافيا، وأقامت معرضا لها وفتن بأعمالها هواة الفن، واعتقدوا فى ذلك الوقت بأن معرضها هو آخر ما وصل إليه الفن من تجديد، ودرس عليها معظم فتيات العائلات، وظل مرسمها يؤدى رسالته إلى قبيل الحرب العالمية الثانيه، حيث رحلت إلى اليونان، وتخرج من مرسمها مدموازيل بارودى – كليا بدارو – ماريون ديشامب.

كما اتخذ «جول بلنت» مصور الباستيلى الشهير مرسما له فى شارع «ديانة» ودرس عليه هواة الفن وظل اسمه مشهورا إلى أن رحل إلى بلاده بعد الحرب العالمية الثانية حيث توفى.

وقد هبط المثال «جياكمو سكاليت» الإسكندرية عام 1923 وظل يعمل بها تماثيل للحدائق والنافورات وتماثيل لمقابر الأجانب الأثرياء .. وقد تطوع لإعطاء دروس فى جمعية هواة الفنون الجميلة، كما كان من مؤسسى جماعة الأتيليه ودرس عليه كثير من الهواة، ومن ألمع تلاميذه مدام كريميزى، ومحمود موسى.. وبعد الحرب العالمية الثانية مرض وسافر إلى الولايات المتحدة للعلاج حيث توفى هناك.

وهناك أيضا «أنجلو بولو» وهو فنان يونانى والذى أقام أول معرض له فى الإسكندرية عام 1930 واشترك فى جميع المعارض العامة وهو فنان تأثيرى ذو لمسة جريئة.

كما ولد «أوسكار تيرنى» بالإسكندرية ودرس مبادئ الفن بها، ثم أتم دراسته فى روما وباريس واشترك فى جميع المعارض التى كانت تقام فى القاهرة والإسكندرية، وهو من الفنانين التجريديين الذين يعتمدون على جمال توزيع الألوان، بحيث تصبح لوحاته كأنها سجادة جميلة كما يقول رشدى إسكندر.

أما إنريكو براندانى فقد درس الزخرفة بمدرسة الفنون الجميلة العليا بالقاهرة، ثم سافر إلى إيطاليا حيث درس فن الحفر والتصوير والترميم، وعاد بعد الحرب العالمية إلى الإسكندرية وكان يقوم برسم اللوحات الفنية بجانب أعماله التجارية الأخرى، وتمتاز لوحاته بأنها خليط من ألوان الفن القبطى الحزينة وبساطة خطوط الفن الفرعونى، فى جو خيالى رقيق، وقد سافر إلى باريس ثم أمريكا، حيث استوطن هناك. وقد رسم العديد من مداخل المؤسسات العامة ومن بينها بهو مدخل سينما أمير.

و من بين الفنانين الأجانب بالإسكندرية الفنان الأرمينى «همبر» الذى درس الفن على يد أساتذة مقيمين هناك .. أساتذة إيطاليين وأقام عدة معارض فى الإسكندرية والقاهرة .. وكان مغرما برسم الأحياء الشعبية والمنازل القديمة، حتى كان يخيل لمن يزور مرسمه أنه داخل عمق الروح المصرية، وكان يرسمها بأسلوب تأثرى.

هكذا كانت الإسكندرية مفتوحة مفتوحة.. وهكذا نشأت بها الحركة الفنية فى بداياتها الأولى على يد الفنانين الأجانب.

**الفنانون الأرمن فى مصر**

يخصص الناقد إيميه إزار فى كتابه «التصوير الحديث فى مصر» فصلا خاصا بالفنانين الأرمن فى مصر .. وهو يؤكد خلاله على شخصية وملامح الفن الأرمينى هنا فى ملمحين يمثلان المعنى الحقيقى لهذا الفن.

يقول : لا يمكن فى تاريخ التصوير المصرى أن نغفل إسهام الفنانين الأرمن وبينما كان الفنانون الشبان عندنا يواصلون أبحاثهم فى مجال التعبيرية، كان الفنانون الأرمن من يحاولون الاحتفاظ بتقاليدهم.

أما الملمح الثانى فهو يركز فيه على ما يربط بينهم من هذا الحس بالقلق والذى يتبدى فى أعمالهم وهنا تناول ١٥ فنانا يمثلون الفن الأرمينى بمصر وهم : «جرابديان - أونيج أفيدسيان - زوريان - أرتى طوباليان - بوزنت جوز حامينان - هاجوب هاجوبيان - صاروخان - هامبار - سامسونيان - إدفون كيراز - بارير - هوفيفيان - هيرانت - أنترانكيان - روز بابازيان - جوا يجو».

وسوف نحاول هنا إلقاء الضوء على البعض منهم، وتأثيرهم من حيث المشاركة فى المعارض والمراسم، على اعتبار أن دورهم يمثل مساحة متميزة بالنسبة لمشاركة الأجانب فى تعليم الفنون.

- أرتى طوباليان : ولدت بانجلترا، وبدأت الرسم فى القاهرة فى مرسم سكارنزيلا وشاركت فى صالون القاهرة عام 1930 وفى عام 1936 أقامت معرضا فرديا لأعمالها، وفى نفس العام أقامت بضعة شهور فى باريس فى مرسم الفنان أندريه لوت واستقرت فى مصر نهائيا بالقاهرة، وعرضت بانتظام فى قاعات - القاهرة المختلفة ثم رحلت إلى إيطاليا عام 1961.

- أشو داز وريان : ولد بتركيا فى عام 1905 ودرس التصوير بفيينا وروما ووصل مصر عام 1929، وأقام معرضا لأعماله فى فندق الكونتينتال ثم معرضا آخر فى قاعة الشركة الشرقية للإعلانات، وشارك فى معرض الرسامين الأرمن. وحصل على جائزة التصوير الأولى فى التصوير من صالون القاهرة «1956 - 1959».

- بوزنت : ولد فى تركيا .. وصل إلى مصر أواخر العشرينيات، حيث تابع دروس مدرسة ليوناردو دافنشى، وأقام معرضه الشامل الأول فى قاعة معارض الشركة الشرقية للإعلانات، وأقام معرضه الفردى الثانى بالقاهرة عام 1950 فى متحف الفن الحديث وعرض أعماله بالإسكندرية ثم فى جاليرى.

- ديران جرابديان : ولد فى مصر، ودرس بفرنسا بأكاديمية جوليان لمدة خمس سنوات، وعرض أعماله بالقاهرة عند بريفال وفى الجمعية الشرقية للإعلان 1945 مع الرسامين الأرمن فى مصر وهو من مواليد 1882 وتوفى بها عام 1963، وكان مرسمه بشبرا فوق إحدى العمارات.

يقول الناقد مختار العطار : كان طلبة الفنون الجميلة النابعون يعرفون الطريق جيدا إلى أستديو «ديران جرابد يان» خلال الأربعينيات والخمسينيات يترددون عليه وسط حديقة السطح فوق الدور الخامس من البيت الأيمن رقم ٤٥ فى أول شارع شبرا بالقاهرة، حيث كان يعيش الفنان الأسطورة مع زوجته الفرنسية وابنته «مانوش دجانين» .. فى حديقة السطح كانت منضدة «البنج بونج» وكان الأستديو ذو الجدران البللورية تفترشه الرياش وتتوزعه وحدات الإضاءة والنباتات الخضراء.

وكان من بين طلبة الفنون ممن يترددون عليه من أصبح فى طليعة الحركة الفنية، فى صدارتهم رسام الوجوه والزهور الشهير صبرى راغب، والرسام الملون عباس شهدى الأستاذ بالكليات الفنية، والفنان عبد العزيز درويش الأستاذ السابق وصاحب أجمل ألوان عرفها فن الرسم والتلوين المصرى الحديث.

- فان هوفيفيان : ولد بالقسطنطينية واستقر بالإسكندرية عام 1924 وعرض أعماله فى صالون الأتيليه وشارك بانتظام فى صالونات الإسكندرية والقاهرة ومعرض الرسامين الأرمن.

- هاجوب هاجوبيان : مر بمرسم جرابديا - وتابع دراساته فى باريس وعاد إلى القاهرة عام 1953، وشارك بمعارض الأرمن.

- هامبار : ولد بالإسكندرية وأقام معرضين هناك عامى 1949 - 1952.

- ألكسندر صاروخان : ولد بالقوقاز عام 1898، ودرس الفن بفيينا، وجاء بعد ذلك إلى مصر، حيث أسس مع أحد المسئولين بالطباعة مجلة فكاهية بعنوان «السينما الأرمنية»، وأرسل بعض رسومه الكاريكاتورية إلى صالون القاهرة، وأقام معرضه الفردى الأول بالقاهرة عام 1937، والثانى بالإسكندرية بنفس العام وبعد ذلك بدأت عدة مجلات وصحف يومية تطلب رسومه الكاريكاتيرية وارتبط لسنوات طويلة بروزاليوسف، ثم انتقل إلى مجلة آخر ساعة، وظل يرسم بها مع صحيفة أخبار اليوم حتى رحيله.

- دمرجيان : ولد عام 1870 فى الأستانة والتحق بأكاديمية جوليان بباريس وجاء إلى مصر عام 1896، وشارك بلوحاته فى بعض المعارض السنوية لصالون القاهرة التى نظمتها «جمعية محبى الفنون الجميلة» منذ عام 1924 ومات فى باريس عام 1937 حين سافر للعلاج ودفن هناك.

### عودة إلى الفنون الجميلة

نعود إلى أول مدرسة للفنون والتى أنشأها الأمير

يوسف كمال - وكانت مدة الدراسة بها سنتين فقط، ثم أصبحت أربع سنوات بعد تخرج الدفعة الأولى عام 1910 - وكان شرط الالتحاق يتوقف على قدرة الطالب على اجتياز امتحان القبول الذى كان يعقد فى المدرسة.. وقد استمر هذا النظام متبعا إلى أن وضعت تحت إشراف وزارة التربية والتعليم فى عام 1921 مع استمرار الأمير فى الإنفاق عليها وتخصيص بعض البعثات الفنية لاستكمال الدراسة فى الخارج على نفقته، إلى أن تم تنازله عنها إلى الوزارة فى عام 1928، بعد أن رصد لها من أمواله وريع بعض أراضيه للإنفاق عليها وضمان استمرارها.. ومازالت حتى ذلك الوقت هيئة تدريس المدرسة من الأساتذة الأجانب.

وليس هناك أجمل مما قاله لى الفنان والناقد حسين بيكار حين كان طالبا بالمدرسة وهو يعكس لتلك الروح التى سادت فى ذلك الوقت: روح الجدية والمودة بين الأساتذة والطلبة :

«فى عام 1928 كنت ضمن أول دفعة رسمية حكومية لمدرسة الفنون الجميلة .. فقد تحولت فى هذا العام من مدرسة أهلية ينفق عليها البرنس يوسف كمال إلى مدرسة تابعة لوزارة المعارف العمومية.

فى ذلك الوقت تقدم للمدرسة أكثر من 500 طالب .. وكانت تقبل لا الحاصلين على الابتدائية فقط، بل راسبيها أيضا: كنوع من التشجيع شريطة أن يكون الطالب على قدر من الموهبة.

وبعد إجراء امتحان قاس فى الطبيعة العامة ونقل من تمثال جبس .. نجحت ضمن من نجحوا، والتحقت بالمدرسة وكانت فى ذلك الوقت قد نقلت إلى فيلا بشارع خلاط بشبرا.. أما عن الدراسة فكانت فى غاية الانضباط .. الدخول فى الثامنة صباحا، وعند الظهر تفتح البوابة لمدة ساعة غذاء، ثم يمتد اليوم الدراسى حتى المساء.

فى كل أسبوع يحدث تصفية للطلبة.. ويتم هذا على ضوء تحكيم المشاريع .. مشاريع الطبيعة الصامتة والموديل.. حيث ينادى سكرتير المدرسة على أرقام الطلبة التى تقرر استبعادها.. فقد كنا نحمل أرقاما «كان رقمى 424» حتى وصلنا بعد عدة أسابيع إلى 9 طلبة : رمسيس يونان - نحميا سعد - رمزى لبيب - نيازى كراسى - أمين صبحى - والطوخى وأنا وعلى الديب .. وآخر لا أتذكر اسمه.

كانت هيئة التدريس من الخواجات .. العميد طلياني.. مصور بارع وفنان مشهور هو انيو شنتى.. أما عن مدرسنا المباشر فكان الفنان الفرنسى روجيه بريفال.. ولم يكن هناك فى البداية سوى أقسام : النحت والتصوير والعمارة.. وأضيف قسم الديكور بعد ذلك بعام وضمت أول دفعة عبد السلام الشريف ومفيد جيد.

انتقلت المدرسة بعد ذلك عام 1931 إلى شارع الجيزة بالقرب من السفارة الروسية ثم إلى مكانها الحالى عام 1935 بشارع إسماعيل محمد بالزمالك».

وهنا تحضرنى حادثة طريفة.. فقد جاء إلى مصر أمير الحبشة «أسفوسان» فى زيارة لمعالم القاهرة.. وكان ضمن برنامج الزيارة .. مدرسة الفنون الجميلة .. وفى إطار المنهج الدراسى .. كنا نتدرب على رسم تماثيل أغلبها يونانية كفينوس ومعظمها عارية.. واحتراما لشخصية الأمير الحبشى.. قاموا بنزع أقمشة الطبيعة الصامتة وغطوا بها كل التماثيل .. !!

- ومازال بيكار يحكى : فى إحدى حصص فن البورتريه .. كان الموديل رجل صعيدى .. بارز الملامح بشفاه غليظة .. وقتها كنت «غاوى» الإسهاب والاستغراق فى التفاصيل .. رسمته وفرحت جدا بالرسم .. بعد ذلك فوجئت بأننى أخذت صفرا .. أصبت بإحباط شديد .. وبررت فشلى وقتها بجهل المدرسين .. وقلت إنهم متعصبون ولا يفقهون شيئا ..!!

فى اليوم التالى دخل علينا الأتيليه أستاذ النحت كلوزيل .. وكان رجلا مهيبا وقورا .. سأل عن رقم 424 .. وقفت فى خوف واستغراب .. قال فى بساطة واعتزاز .. تعال سلم على .. كاميللوا نيو شنتى أعطاك صفرا فى مشروع البورتريه .. أنا أعطيك 9 من عشرة.. أنت فنان موهوب فى البورتريه .. لكنهم ظلموك .. مشروعك أخذته وبروزته ومعلق عندى على الحائط بالبيت، وأصر أن أزوره بمنزله .. عارضا على أن أرسم له بورتريه !!

زادت دهشتى قلت : أنا .. أعمل لك بورتريه .. يعنى نكرر حكاية النحلة والفيل .. لكنه أكد وأصر مرة أخرى .. ذهبت وهناك وفى إطار جميل وجدت المشروع معلقا بين مجموعة لوحاته التى تضم العديد من المقتنيات العالمية ..!!

أخذت أتردد عليه، ومن خلال مجموعة لقاءات رسمته بقلم الباستيل «السونجية» كان يوجهنى .. كل خط .. كل مساحة .. خطوه خطوة .. وعندما أوشك البورتريه على

الانتهاء .. جاء دور الإمضاء.. قال وقِّع يا بيكار .. وقع على اللوحة .. اخترت مكانا بركن منها وعندما لم يروقه .. أخذ يعطينى درسا آخر فى التوقيع على العمل الفنى حيث له مكان وله مساحة مرتبطة بالتكوين .. واكتشفت فى النهاية أنه طلبنى ليس إلا ليوجهنى ..!!

وبعد ذلك بدأ يجلب فى العديد من الزبائن من معارفه وأصدقائه من الأسر الفرنسية التى كانت تقيم بالقاهرة لأرسم لهم الصور الشخصية.

هكذا كانت الأستاذية .. وكانت القيمة من فنان عملاق يبحث بنفسه عن الموهبة .. يرعاها ويشجعها ولا يتركها تبحث عنه !!

أعود إلى إنيوشنتى .. فبعد سفرى لأول مرة إلى إيطاليا بعد تخرجى .. زرت متحف الفن الحديث هناك .. وفى ركن صغير يضم ستة أعمال .. ويحمل اسمه .. وقفت احتراما وبكيت إجلالا لفنه .. كانت أعماله درسا جديداً لى .. أيام جهلى .. وكان قد مات أيامها..

فى هذا الوقت بالذات اكتشفت أنه أعطانى صفرا .. حتى أتحرر من التفاصيل وحتى لا تستغرقنى الأكاديمية الزائدة ..!!

– ويضيف بيكار .. شهادة أخرى على علاقة الأستاذ بتلميذه وكيف كانت مع أساتذة الفنون الجميلة الأجانب : كان يدرس لنا مناظر طبيعية أستاذ إنجليزى أشهر إسلامه ولقب بحمزة كار .. دعانى لزيارته فى بيته .. كان يسكن بجاردن سيتى أمام السفارة الإنجليزية.. فى شقة من حجرتين فوق السطوح .. هناك .. رأيت أجمل وأبسط أثاث .. لم يخطر على بالى فى يوم من الأيام : مصطبة عبارة عن مجموعة من الصناديق .. صناديق الصابون الفارغة مكسوة بالخيش ومساند ومخدات من الخيش أيضا.. وكل الشقة خيش فى خيش حتى الحوائط مغطاة إلى منتصفها.. ذوق بديع ومدهش وبسيط فى نفس الوقت.

جلس وأمامه منضده صغيرة عليها سنادة خشبية فوقها كتاب .. كان يقرأ فيه.

جاءت سيدة إنجليزية عرفنى بها .. تعد كتابا حول الحدائق فى مصر .. وأضاف هذا هو تلميذى .. وسوف يحقق لك ما ترغبين.

وهنا كلفتنى السيدة برسم مجموعة مناظر مقابل جنيهين للمنظر الواحد .. كانت تسكن بذهبية على النيل بالقرب من كازينو بديعة .. وبسيارتها تجولنا بجاردن سيتى والزمالك لأرى على الطبيعة ما تريد رسمه من حدائق وزهور .. ثم اتجهنا إلى منطقة المطرية.. نزلنا أمام بيت ريفى بسيط من الطوب اللبن .. على بابه مزيرة وحوله حديقة مسورة بالسلك وبالداخل حوش كبير وسطه شادوف وبجواره حوض أسمنتى.. والمكان بساط من الخضرة مع زهور أبو «خنجر» التى تتألق فى دنيا من الحيوية والإشراق.

قالت : هذا هو النموذج المطلوب لحديقة ريفية يستفيد منها الفلاحون فى عمل حدائق بيوتهم.

وفى اليوم التالى بدأت أرسم وكان يتابعنى أستاذى الإنجليزى أو حمزة كار، حتى انتهيت وأنجزت كل ما طلبت منى من رسوم تنوعت بين الدراسات والإسكتشات أو الرسوم السريعة وبين اللوحات المكتملة فى الزهور والحدائق.

وقد تعلمت من هذه التجربة أن الحياة ليست فى البزخ أو الترف أو فى الانغماس فى الماديات بقدر ما هى نوع من التوازن والتوائم مع الطبيعة .. وهذه هى الحياة الحقيقية.

**الأتيليه وبيت الفنانين**

بعد عودة يوسف كامل وأحمد صبرى من البعثة أواخر العشرينيات وتوليهما التدريس بالفنون الجميلة ظلت مشاركة الفنانين الأجانب بالتدريس .. وقد تعاقب العمداء من بداية إنشاء المدرسة عام 1908 إلى أن أصبحت مدرسة الفنون الجميلة العليا تتبع وزارة المعارف العمومية : بدءا من غاليوم لبلان الذى تولى العمارة من 1908 وحتى 1918، وجاء بعده جابرييل بيس من 1918 وحتى عام 1927، أما كاميللو إنوشنتى فقد أصبح عميدا من عام 1928 وحتى عام 1937 بعد أن أصبحت تابعه للوزارة.

وكان فن الجرافيك آخر المواد التى أدخلت على برامج الدراسة وكان يدرس فى البداية ضمن برامج الدراسة مع التصوير والنحت.

ويعد مسيو برنار رايس «الإنجليزى» أول من قام بتدريس فن الجرافيك، حيث أنشأ القسم عام 1934 إلى أن تسلمه منه الرائد الحسين فوزى بعد عودته من البعثة من باريس.

ومن بين أساتذة الفنون الجميلة الأجانب والذين كان لهم تأثير كبير فى تدريس الفنون الفنان بيبى مارتان.. وهو على حد تعبير إيميه آزار : أراد أن يفهم الروح المصرية

وسر المشهد الطبيعي المصرى، ومن ثم عرف كيف يعطى لأجيالنا الشابة من الرسامين مثالا عميقا ورقيقا.. وكانت مصر التى اختارها نهائيا وطيلة أربعين عاماً تقريبا، كان يذرع أحياءها القديمة، ويقضى أياما بطولها فى المقاهى البلدية ويرسم على عجل كروكيات لحوارى السيدة زينب، ويدخل إلى دور السينما الشعبية ويقتنص الملامح التى يرتسم فيها العجب والدهشة للناس أمام الشاشة، بل نراه يشارك حتى فى حلقة الذكر بعد أن يكون قد تأمل غروب الشمس فى نواحى الفسطاط.. وغالبا على ضفاف النيل العريق فى قارب يدخن المراكبى فيه الجوزة..

ويضيف أزار : وأحيانا يذهب البحث به شوطا أبعد فيسافر فى قطار بالدرجة الثالثة إما الى حفائر طرة الجبل أو إلى الجانب الآخر من القاهرة فى المقابل تماما إلى المرج.

ومارتان المولود فى فرنسا عام 1869 ودرس الحقوق .. وجاء إلى مصر عام 1895 وعمل مدرسا للرسم والتصوير بالفنون الجميلة بدءا من عام 1924 .. وفى مسيرته الطويلة كان له معرضان مهمان . أحدهما أصدقاء الثقافة الفرنسية فى عام 1933 والثانى فى أتيليه القاهرة عام 1954 وقد توفى بعد افتتاحه ببضعة أسابيع بالمستشفى الفرنساوى.

وهناك من الشخصيات العامة من الأجانب من شجع الفن والفنانين المصريين مثل الجندى «بول ألفريد فيس» الذى حضر إلى مصر فى العشرينيات لإنشاء شبكة خطوط ترام القاهرة.. وقد أغرم بدرب اللبانة هذا الشارع الضيق المطل على ميدان قلعة صلاح الدين الأيوبى بالقاهرة، وسكن هناك وشجع على استئجار مراسم للفنانين والسكن أيضا.

كان فيس يشترى اللوحات والتماثيل من الفنانين المصريين وقد اهتم اهتماما خاصا بالمثال عبد القادر رزق فى بداية حياته الفنية.. وهو من أوائل مؤسسى جمعية أصدقاء محمود مختار مع هدى شعراوى التى أقامت له بعد وفاته مسابقة فنية تخليدا لذكراه كان يطلق عليها اسم جائزة «فيس».

وقد كان أول من استجاب لدعوة المهندس «فيس» بالسكن فى درب اللبانة الفنان بيبى مارتان وسكن بيت الفنانين وشغل أكبر شقة بالمبنى، ثم جاء بعده العديد من فنانينا المصريين : محمد ناجى وراغب عياد إلى حسن فتحى وغيرهم.

أما فى الاسكندرية فقد كانت هناك مساهمات من الفنانين الأجانب فى إثراء حركة الإبداع .. ففى عام 1932 فكر الفنانون : جود فرى ثورن وسباستى وريتشار مع الرائد محمد ناجى فى تكوين مرسم عام يرعى الفنانين ويرسم فيه من يشاء من هواة الفن أو استضافة فنان من خارج القطر ليعمل فى المرسم، وكونت جماعة هى جماعة الأتيليه، واتخذوا لهم مكانا بشارع صفية زغلول «مكانها الآن سينما مترو» وبعد تأسيسها دعت إلى إقامة صالون للإسكندرية ومعارض أخرى كثيرة من أهمها معرض الفن السويسرى والفن البلجيكى ومعارض شخصيته لكثير من الفنانين المعاصرين وأساتذة الفن فى الإسكندرية.

ثم انتقل الأتيليه إلى 6 شارع فيكتور باسيلى ويضم عددا من المراسم مع قاعة معارض وقاعات محاضرات.

وقد ظلت المراسم الخاصة بالإسكندرية تقوم بدور كبير فى تعليم الفنون فى العشرينيات والثلاثينيات بعد بداياتها فى أوائل القرن العشرين.. وكان من بينها مرسم الإيطالى «بيكى».

فى عام 1925 عاد الفنان الإيطالى «اتورنيو بيكى» إلى الإسكندرية من إيطالى للمرة الثانية وافتتح مرسمه .. وكان سيف وادهم وانلى تلميذيه ينتظمان به .. ولقد طلب منهما فى اليوم الأول أن يرسما بالفحم وجه سقراط «فضلا عن تمثال من الجبس، ولكنه بعد ربع ساعة فقط كان يصيح متهللا وينادى على زوجته «السنيورا أرميدا» متحدثا معها بالإيطالية عما فعلاه فى هذه الوقت القصير، ولم يفهما سوى أنهما فنانين متفوقين .. عليهما ألا يصيعا وقتهما فى الرسم بالفحم، وأن الألوان هى ميدانهما .. وقد ظل الأخوان وانلى أربع سنوات متتالية فى مرسم بيكى مع تلاميذ آخرين درسوا عنده لفترات متفاوته الطول، وكان معظمهم من أبناء وبنات البيوت الثرية مصريين وأجانب.

لم يعاملهما البروفيسور «بيكى» كطلبة وإنما كأصدقاء .. وقد أحباه لعطفه وروحه الطيبة، وكان يتحدث معهما بعد فترة الرسم عن تاريخ الفن وأشهر اللوحات العالمية، وقد انضم لهم زميل ثالث هو الفنان «أحمد فهمى»، الذى رحل إلى عالم الصمت عام 1961 بعد عامين من وفاة أدهم وانلى، وكان بيكى يفخر بهم بين فنانى الإسكندرية ويقول : إننى فخور لأننى سأترك لمصر ثلاثة فنانين ستتباهى بهم يوما ما، وفى مناسبة أخرى قال : «إن معى أخوين يدرسان عندى سيكون لهما فى الإسكندرية شأن الإخوة

بللينى مع البندقية».

وفى القاهرة كان لبعض المراسم الأجنبية دور فى تعليم الفنون إلى جانب المدرسة العليا للفنون الجميلة..

فقد التحقت الفنانة تحية حليم فى بداية حياتها الفنية بمرسم الفنان السورى يوسف طرابلس عام 1939 وهناك كانت ترسم المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة والوجوه الإنسانية .. وظلت معه بحركة إلى أن هاجر إلى كندا تاركا القاهرة عام 1941 .. فالتحقت لثلاث سنوات أخرى بمرسم أليكس جيروم بشارع قصر النيل.

أما الفنانة إنجى أفلاطون فقد درست لفترة قصيرة بأستديو «أمير» الذى كان يعد بمثابة أكاديمية خاصة فى شارع قصر النيل أيضا.

وكان هناك أيضا مرسم الفنان روجيه بريفال الأستاذ بمدرسة الفنون الجميلة .. والذى استقر فى مصر عام 1920 وأسس مرسمه هذا بشارع الأنتكخانة والتف حوله فنانو وكتاب مصر .. وأيضا فنان المائيات هدايت التركى.

وفى النهاية .. وبعد هذه الرحلة مع الفنانين الأجانب ودورهم فى إثراء الفن فى مصر .. يبقى أن نتذكر فنانة كبيرة عبرت معنا القرن الحالى.. أو بداية الألفية الثالثة.. وهى الفنانة السويسرية الأصل والمولودة بالقاهرة.. أى مصرية المولد والإقامة .. الفنانة مارجو فيون .. وتعد شخصيتها وحياتها الطويلة بمثابة الرمز لهذا الحوار الطويل بين الشرق والغرب .. بين الفن الأوروبى والفن المصرى .. هذا رغم مصريتها الشديدة.. فهى على حد تعبير إيميه آزار إحدى فنانات المادة الروحية.

ولدت فيور فى مصر عام 1907، من أب سويسرى وأم نمساوية، وبدأت ترسم وهى فى التاسعة من العمر، والتحقت بمرسم سكارسلى وهى فى السابعة عشرة من 1921 وحتى 1931، ودرست بعد ذلك فى باريس.

عرضت فيون أعمالها للمرة الأولى بالقاهرة عام 1988 «صالون أصدقاء الفن».

وعندما أنشأت فيلتها بالمعادى تحت إشراف المعمارى السويسرى أى توس .. ضمت مرسميها الاثنين فى الدور الأرضى، وشغلت فراغها بتنظيم مجموعات دراسية لتعلم فن التصوير..

وفى ضاحية المعادى .. أقامت مارجو بانتظام مهرجانات «الأبواب المفتوحة»، وكانت تعلن عنها بواسطة ملصقات مرسومة .. تلصق فى شوارع المعادى.. وقد اعتاد الجمهور الاصطفاف أمام منزلها خلال هذه المهرجانات لاقتناء إبداعاتها.

وقد رحلت عن دنيانا فى عام 2003 عن عمر يناهز السادسة والتسعين، بعد أن تركت لوحة فنية حية خاصة جدا عن مصر فى القرن العشرين، بفلاحيها وبدورها وناسها .. وقد أوصت بثروتها الفنية وبيتها بكل ما يحويه إلى الجامعة الأمريكية بالقاهرة .. والتى حرصت على تأكيد شخصيتها الفنية.

وحين نذكر مارجو نذكر أيضا مواطنتها الفنانة كليا بادارو السويسرية الأصل والمولودة بمصر فى عام 1913 .. والتى درست بسويسرا بمدرسة الفنون الجميلة بلوزان .. وعنيت بموضوعات الحياة المصرية أيضا، وعرضت فى مختلف صالونات القاهرة منذ عام 1938، ثم أقامت ثلاثة معارض فردية فى قاعة باكار «القاهرة» وحصلت على جائزة التصوير من صالون القاهرة.

***

وبعد .. كان هذا العرض حول دور الفنانين الأجانب فى مصر فى تعليم الفنون والذى تنوع فى أنشطة ومجالات عديدة .. مما كان له أكبر الأثر فى تأكيد هذا الجسر الممتد والحوار الذى لا ينتهى بين الفن المصرى الحديث وفنون أوروبا من أواخر القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين من بداياته..

تحية إلى مائة عام من الإبداع، امتدت بالتنوع والثراء وقوة التعبير، وأكدت المسار الحقيقى للفن التشكيلى المصرى، والذى جمع بين الموروث والوافد.. الأصالة والمعاصرة .. وروح الشرق الفنان والحداثة.

**مراجع:**

- تاريخ الحركة الفنية فى مصر إلى عام 1945 - محمد صدقى الجباخنجى - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- جيل من الرواد - بدر الدين أبو غازى - مطبوعات جمعية محبى الفنون الجميلة.
- 80 سنه من الفن - رشدى إسكندر وكمال الملاخ وصبحى الشارونى - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- التصوير المصرى الحديث فى مصر - إيميه ازار - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومى للترجمة.
- إعادة اكتشاف الناقد أحمد راسم - نبيل فرج - الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية للنقاد.
- ير فاند مرجيان - هيرانت كيشيشان - القاهرة - جمعية القاهرة الخيرية الأرمنية العامة.

- سيف وأدهم وانلي - كمال الملاخ وصبحي الشاروني - الهيئة المصرية. العامة للكتاب.
- فن الجرافيك المصرى - فتحى أحمد - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- المرأة والفن فى مصر - محمد حمزة - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- فنون الغرب الحديثة - نعمات إسماعيل - دار المعارف.
- من أوراق حسين بيكار - صلاح بيصار - وهى مذكرات للفنان بيكار نشر بعضها بمجلة المصور «يناير 1992»، والباقى مازال مخطوطا.

## النقد المصرى المعاصر

د. خالد محمد البغدادى

### تاريخ النقد المصرى

تعد الحركة النقدية المصرية من أهم وأقدم الحركات النقدية فى المنطقة، وقد بدأت - تقريبا - مع بداية الحركة الفنية المصرية المعاصرة منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وقد حدد الناقد محسن عطية اتجاهين رئيسيين سيطرا على حركة النقد الفنى المصرى منذ نشأة الحركة الفنية الحديثة وحتى الأربعينيات من القرن العشرين وهما.

**الاتجاه الأول:**

ويستند إلى مفاهيم (الأصالة والقومية) ويؤمن بالفن كقوة ثقافية لها صفة اجتماعية تعمل على رفع مستوى وعى ومشاعر الجماهير.

**الاتجاه الثانى:**

وهو اتجاه معنى (بالحداثة والحرية) وعالم اللاوعى ويستقى معاييره من مبادئ الحداثة الغربية ونظريات الفن للفن (1).

وقد واكبت الحركة الفنية للرواد منذ بدايات القرن العشرين كتابات نقدية كان أغلبها من إنجاز رجال الفكر والأدب، وكان الطابع الأدبى لكتابات الرافعى والمازنى وهيكل وحافظ إبراهيم يتفق إلى حد كبير مع المضامين الأدبية التى كانت تنبنى عليها أعمال الرواد، ولكن حقبة الأربعينات كانت انفجارا فى إمكانيات الإبداع والتجريب والفكر أيضا، وقد بدأت الكتابة للفن تتخلص من وطأة الأدب والبلاغة، فى الوقت الذى كان الفنانون فيه يتحررون من المضمون الأدبى للعمل الفنى، فتكون حنين حقيقى للنقد الفنى وظهر الناقد المتخصص فى مجال الفن التشكيلى لأول مرة فى مصر، ولكن لماذا لم يحدث تطوير لميراث الأربعينات النقدى ونحن فى بداية الألفية الثالثة ..!!؟؟

كانت البداية الفعلية لممارسة النقد الفنى فى الصحف المصرية هى مقال سليم حسن فى مارس من عام 1897 وكان حديث الفن فيه يكتفى بحصر المعروضات وتصنيفها فيقول ..″ بلغ عدد العارضين هذا العام نحو 190 والمسيو (فيلبوتو) له مناظر طبيعية فيها أشخاص ورسمها الأساسى فى غاية الإتقان، وألوانها حسنة الوضع جدا ولو لم تنطبق على الطبيعة، أما المسيو (كولسلر) فقد أتقن ألوان الوجوه إتقانا يستحق الثناء ..″ ويشفع لهذا النوع من النقد الذى يكتفى بإحصاء اللوحات وتسميتها أن يكون مجرد البداية فى القرن التاسع عشر، غير أن الذى حدث أنه أصبح نموذجا يحتذى فى أغلب كتابات النقد الصحفى عن معارض الفن التشكيلى فى مصر، والذى يهدف إلى تغطية أحداث الفن على أنها أحداث اجتماعية ينقصها الفهم لقضايا الفن.

وفى عام 1903 قدم الشيخ المفكر الدينى محمد عبده مفتى الديار المصرية فتواه وعنوانها (الصور والتماثيل وفوائد حكمها) وذلك عقب زيارة له إلى إيطاليا، وتضمنت أهمية الفنون وضروريتها وفسر ذلك من خلال العلاقة بين الفنون الجميلة والشعر، مشيرا إلى أنها تمثل عند العرب ما يمثله الشعر عندنا، فيقول :″ إن الرسم ضرب من الشعر الذى يرى ولا يسمع، والشعر ضرب من الرسم الذى يسمع ولا يرى .. وكانت هذه الفتوى إحدى العلامات الفارقة فى مواجهة الحديث عن التقويم، فكان دفاعه عن الإسلام وعن الفنون الجميلة وليس تحريمها.

وفى عام 1961 قدم رمسيس يونان مقالا بعنوان (بعض مشكلات النقد فى ميدان الفنون التشكيلية) يحاول فيه وضع يده على بعض المشكلات التى تعانى منها الحركة الفنية المصرية، فيرجع السبب إلى ..″ اعتماد الحركة الفنية فى أصلها على عدد من الفنانين الذين كانوا يقيمون فى مصر ويتولون تعليم الفن فى المعاهد والفصول الخاصة أو الذين استدعوا إذ ذاك من الخارج للتدريس فى المعاهد الفنية العامة .″ (2)

وفى العشرينات من القرن العشرين كتب عباس محمود العقاد مقالا بعنوان (تمثال النهضة) يذكر فيه ..″ أن تمثال نهضة مصر هو أول عنوان يقرأه العابر فى ميادين القاهرة من كتاب نهضتنا الفنية أو إن شئت فقل من كتاب نهضتنا القومية فى شتى فروع الحياة ..″

أما الناقد حبيب جورجى فكان له دور هام فى تأكيد دور الطبيعة والموروث الجينى للشخصية المصرية فى بناء اتجاه يدعو إلى استلهام الطبيعة بالفطرة المصرية، وتكونت جماعة (الدعاية الفنية) عام 1928 وكان من أهداف الجماعة نشر الثقافة الفنية ومقاومة سيطرة الأجانب على

الحركة الفنية المصرية، وقدم رمسيس يونان كتاب (غاية الرسام المصرى) عام 1938 وقدمه رئيس الجماعة حبيب جورجى بقوله .." إنه ليسرنى أن أقدم الكتاب الأول وهو عرض موجز ممتع لطائفة من أحدث الآراء وأجرأها فى الفن مشفوعة برأى المؤلف الفنان .."

ويتضح من أهداف (المجمع المصرى للفنون الجميلة) الذى أسسه محمد صدقى الجباخنجى عام 1933 رغبة الفنانين المصرين الملحة فى تخليص الحركة التشكيلية من الأجانب، وإقامة معارض مصرية .." فقد أقام المجمع أول معرض للفنانين المصريين وحدهم دون الأجانب، وبهذا كان يمثل خطوة فى محاربة السيطرة الأجنبية على الفن والتى توجت عام 1938 بتمصير الوظائف فى مصر ..

وفى عام 1937 تكونت جماعة (الفنانون الشرقيون الجدد) وفيما يذكر بدر الدين أبو غازى .. أنهم أرادوا أن يبعدوا بالفن المصرى عن مؤثرات الفنون الغربية، فمنهم من اتجه إلى الأساطير الشعبية ومنهم من عمد إلى ملامح الفن الفرعونى ومنهم من ذهب نحو الفن الفارسى والإسلامى ، ربما كانت تجارب لم تكتمل ولكنها من نتاج هذا القلق الخلاق الذى حرك وجدان المثقفين نحو البحث عن مدلول وصياغة جديدة للفن .." ويوجه - بدر الدين - رأيه إلى الفنانين قائلا .. لكى نصل إلى الغرب يجب تقليده ..! هذا فكر ساذج يجرد الفن من معناه الواسع .. من فضائله، وإنما لكى نصل إلى العالمية ينبغى أن نقدم فنا صادقا راسخ القيم يستمد تطوره من واقعنا ومن مثاليات مجتمعنا .." (3).

**الفنان فرغلى عبد الحفيظ**

ومع نشوء جماعة (الفن والحرية) فى الأربعينات، والتى نادت بالثورة والتمرد وقذف الأحجار ، كان لمعارضها صدى ودوى فى قلب الثقافة المصرية آنذاك، وبالرغم من أنها كانت متطرفة فى حلولها الفنية بالقياس إلى المنتج السائد فى ذلك الوقت، واتصور أن ما حمى تجربة الفن والحرية أن نقادها كانوا من داخلها وهم فنانوها، وأنهم كانوا قادرين على استخلاص آليات لغزو الحركة الثقافية والتأثير فيها، لقد حاولوا الربط بين ما يحدث فى الواقع وما يحدث داخل اللوحة، مما دفع شرائح غير متخصصة من المثقفين للاهتمام والاحتكاك بهذه الدوائر.

وعندما أقامت تلك الجماعة معارضها السنوية منذ فبراير 1940 ورغم اشتراك أسماء فنية كبيرة مثل محمود سعيد ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل وغيرهم إلا أن النقاد والجمهور قد سخروا من هذه المعارض وابتعدوا عنها، مما دفع الفنانين أنفسهم أن يكتبوا فى نشرة معرضهم الثانى 1941 .." أن هدفهم هو إثارة التعجب فى أذهان الجماهير، لأن التعجب يقلل المسلمات ولأن المفاجأة تهز استمرار العادة وكل عرف سائد، وأن الصدفة توقظ صفات الفرد الإيجابية .." لقد كانت هذه المعارض بمثابة صدمة للذوق الذى تعود على الفن الأكاديمى، وقد وقف النقد التقليدى عاجزا عن التعامل مع مثل هذه الظواهر الفنية الجديدة فى حركة الفن المصرى الحديث - فى ذلك الوقت - فلم يكن هذا النوع من النقد مهيأ لتقبل مثل هذا التمرد على التقاليد فى مجال الفن، وإنما كان كل ما يصبو إليه هو الحكم على مدى مراعاة التعاليم الأكاديمية فى تسجيل الطبيعة ووصفها.

وفى مجلة (الرسالة) وتحت عنوان (حول الفن المنحط) حاول كامل التلمسانى - أحد أعضاء جماعة الفن والحرية - تأصيل السيريالية بجذور مصرية فكتب يقول .. هل رأيت يا سيدى عروس المولد الحلاوة ذات الأيدى الأربع ..؟ هل رأيت عرائس القراقوز الصغيرة، وهل سمعت قصص الشاطر حسن وغيرها من الأدب الشعبى المحلى ..؟ كل ذلك ياسيدى (سيرياليزم). هل رأيت المتحف القبطى ؟! كثير من الفن القبطى سيرياليزم .. إننا لا نقلد المدارس الأجنبية بل نخلق فنا نشأ من تربة هذه البلاد السمراء وتمشى فيه الدماء من يوم أن كنا نعيش بتفكيرنا المطلق حتى هذه الساعة ياصديقى .. (4)

وواضح أن كامل التلمسانى يدافع عن الهجوم أو اتهام بالتقليد والتبعية، فيحاول أن يستمد من التاريخ الممتد لحضارته سندا شرعيا أو تبريرا منطقيا للاستمرار، وفى مقال له بعنوان (الاعتدالية) عام 1977 أكد حسين بيكار على أن .." مصر بطبيعة موقعها الجغرافى مفتوحة الأبواب على جميع أرجاء العالم .. تأخذ وتعطى منذ القدم، ومن حقها أن تأخذ عن الغرب ما يلائم طبيعتها، وهذا هو ما دفعنا إلى التفكير فى مستقبل ثقافتنا لتعويضها عما فاتها فى عصور التخلف .." (5)

**الفنان رمزى مصطفى**

**أثر الاتجاهات الفنية والنقدية المعاصرة على النقد المصرى**

مع كل التباينات والتجاذبات الفكرية والتقنية التى

أفرزت كل ما يموج به العالم الآن من اتجاهات فنية ونقدية، يبقى السؤال هو .. ما مدى تأثير هذه الاتجاهات فى الحركة التشكيلية المصرية ..؟؟ وكيف تعامل معها النقد المصرى المعاصر ..؟ وإلى أى مدى يمكن الاستفادة منها فى تطوير الحالة التشكيلية المصرية بشقيها الفنى والنقدى ..؟؟

حيث تتمثل وظيفة النقد فى الكشف عن المعرفة الخاصة والفريدة التى تزودنا بها أشكال الفن العظيمة، ويمكن للنقد الفنى أن يصبح العقل المفسر، بل ويفترض أن تقوى الكتابات النقدية من الجاذبية الجمالية نحو العمل الفنى، ويستند النقد إلى المعايير التى تكشف عن قيمة العمل الفنى وعن فكرته، ودلالته التعبيرية الكامنة فى بنيته الشكلية، وعن التركيب الرمزى لصورته، إذ أن فى كل فن من الفنون تكمن معاييره ..!!

لذلك نجد تباينات شديدة فى كيفية تعامل النقد المصرى مع الاتجاهات الفنية والنقدية المعاصرة، وكيفية تقبل الساحة التشكيلية المصرية لهذه الاتجاهات الثقافية والجمالية، نجد أنه قد تم التعامل معها وفق ثلاث اتجاهات رئيسية هى :

أ- البعض يؤيد هذه الاتجاهات بشكل مطلق، ويدعمها بقوة، ويدعو الشباب للاندماج فيها، ويرى أن هذه الاتجاهات قد دفعت الحركة الفنية المصرية إلى آفاق جديدة ، ويتبنون مبدأ (الحرية المطلقة للفنان فى التفكير والإبداع).

ب- والبعض الآخر يتخذ موقفا معارضا بشكل مطلق أيضا، ويدعو الفنانين إلى عدم التجاوب مع هذه الاتجاهات، ويرى أنها قد عرقلت النمو الطبيعى لحركة الفن المصرى ، تحت دعوى المحافظة على الهوية المصرية مقابل الحداثة الشكلية.

ج- وهناك اتجاه ثالث أخذ موقفا وسطيا يدعو إلى التفكير والتمهل فى إصدار الأحكام، وأن نتعامل بثقة ووعى مع هذه الظواهر ، ويتبنى مبدأ محاولة (التأصيل الفكرى للاتجاهات الفنية المعاصرة).

وهنا يبرز السؤال .. كيف يمكن لنا أن نتعامل مع الاتجاهات الفنية المعاصرة العالمية مع المحافظة على خصوصيتنا الثقافية ..؟ وأيضا كيف نحافظ على خصوصيتنا الثقافية دون أن ننعزل، وأن نتعامل بشكل صحى وصحيح مع ما يدور فى العالم ..؟

**الاتجاه الأول :**

**حرية الفنان فى التفكير والإبداع**

يرى أصحاب هذا الاتجاه من النقاد المصريين أن المبدأ الأساسى فى فنون ما بعد الحداثة هو منح الفنان الحرية المطلقة فى التفكير والإبداع ، وتجريب واختبار كل حدود الفن الشكلية والجمالية من أجل الوصول إلى قيم فنية مغايرة أكثر قربا من الواقع وأكثر تفاعلا مع الحياة.

وهذا ما أكده الناقد محمد حمزة الذى يعد من أشد النقاد المؤيدين لفنون ما بعد الحداثة وما تدعو له من أفكار ومبادئ، ويدعو دائما إلى فتح النوافذ المغلقة لتدخل الشمس والرياح، وقد عبر عن ذلك بوضوح فى مقالات عديدة من أهمها مقالة فى جريدة القاهرة بعنوان (افتحوا نوافذكم لفنون ما بعد الحداثة) الذى دافع فيها عن " هؤلاء الفنانين المبدعين الذين يحاولون رؤية وتعريف المستقبل من خلال إذابة الماضى والحاضر فى تركيبة فكرية طليعية تعد أحد أهم الأدلة المشيرة إلى أن الممارسة الفنية والثقافية المعاصرة قد تتجاوز الحدود الأيديولوجية والجغرافية وحتى الزمانية بالإضافة إلى تخطيها الحدود التقنية وحدود التكنولوجيا واللغة .." (6)

وفى هذا السياق أيضا نجد الناقدة فاطمة إسماعيل التى كانت من أشد المؤيدين للاتجاهات الفنية والنقدية الحديثة ومن أشد الناس دفاعا عنها، وكثيرا ما ساعدت الفنانين وأعطتهم الفرصة لملاحقة هذه التيارات العالمية عن طريق إعطائهم الفرصة لإقامة معارض خاصة وعامة سواء فى مصر أو خارجها، فقد كانت ترى أن هناك فريقا من الفنانين والنقاد يميلون - بطبيعتهم - إلى مواكبة الفنون العالمية وفتح المجال أمام الرؤى الإبداعية، فى سبيل المشاركة الإيجابية فى حركة الفن العالمى من خلال الحوار والتفاعل بين الثقافات، ويتسم أصحابه بالوعى الثقافى للمفاهيم والاتجاهات العالمية المعاصرة، مما أكسبهم الثقة فى تناول الممارسات الفنية دون الاهتمام بالتأويل اللفظى لمعانى لغوية تنتمى لحقل آخر غير اللغة البصرية، متجاوزين تلك اللغة إلى نطاق الفكر، ولم يكن ذلك منفصلا عن اتجاهات تزامنت مع حركة الفن العالمى . نظرا للتطور الهائل فى وسائل الاتصال .

ومن أشد المؤيدين لفكرة التحديث وحرية الفنان فى التفاعل مع الاتجاهات الفنية العالمية ، نجد الناقد أحمد فؤاد سليم الذى كثيرا ما كتب مدافعا عن التجارب

الإبداعية الجديدة ضد ما تتعرض له من اتهامات، وذلك فى مقال له بعنوان (التغريب فى الفن التشكيلى الحديث) الذى أكد فيه على أن " أولئك الكتبة يعتبرون أن كل ما هو حديث ما هو إلا نسيج شيطانى، لأنه فى نظرهم بالضرورة يمثل تبعية تكاد تكون استعمارية المغزى للغرب، وما دام هو كذلك، فهذا (الحديث) هو بالتالى عدوانى وغير وطنى، وبالتالى من الفقد الكلى للهوية وضياع (للتابوه) المعبود .. أى (الأصالة) .." موضحا أن التغريب كمصطلح استخدم كأحد الاتهامات لفنون الحداثة وما بعد الحداثة فى الكتابات النقدية المعادية لمثل هذه المناهج، التى تعد نوعا من أنواع التدفق الاستعمارى وتكون القطيعة للفن الحديث ونفى ما بعد الحديث هى الحل الأمثل من وجهة نظرهم.

ويناقش سليم فى هذا المقال آراء النقاد المعارضين للاتجاهات المعاصرة، والذى تصل معارضتهم إلى درجة التشكيك فى هذه الفنون ودوافعها الاستعمارية، وهو رأى يبدو أنه قد استفزه لدرجة أنه لم يطلق عليهم لقب (نقاد) بل لقب (كتبة) وهو تهكم ليس له مبرر لأن آراء هؤلاء النقاد لها ما يبررها فى أحيان كثيرة، كما أنه فى النهاية يجب أن نتقبل الآراء المختلفة.

وهذا التباين فى فهم الرؤى والآراء الجمالية هو ما يناقشه الناقد الإنجليزى المعاصر هارولد أوزبورن فى كتابه (علم الجمال والنقد) أو بعبارة أخرى العلاقة بين النظرية والتطبيق " أى علاقة علم الجمال من حيث هو نظرى والنقد باعتباره ممارسة فعلية، ويناقش أيضا إلى أى حد يستطيع المفكر النظرى لعلم الجمال أن يستفيد من تجربة التطبيق والممارسة " (7)

ويحاول أوزبورن أن يجيب على سؤال، هل هناك عناصر معينة ينشأ عن وجودها فى العمل الفنى الإحساس بالجمال ؟ ويجيب بالنفى، فالعناصر المكونة للجمال فى عمل لا تعتبر جميلة فى ذاتها بل على أساس علاقتها ببعضها البعض أولا، وعلاقتها بالكل ثانيا، أو بعبارة أخرى يعتمد جمالها على كيفية أدائها لوظيفتها فى ذلك الكل الفنى . قد تكون بعض العناصر المكونة للجمال الفنى جميلة فعلا خارج ذلك الكل، ولكن جمالها فى حد ذاتها أو جمالها فى عزلتها شىء وجمالها فى الكل الفنى شىء آخر، ولا علاقة بين الاثنين، والدليل على ذلك أننا قد نرى شيئا قبيحا يحدث إحساسا بالجمال فى عمل فنى، أو شيئا جميلا يحدث إحساسا بالقبح، فالجمال الفنى هنا جمال وظيفى، ويحدده نجاح الشىء فى القيام بوظيفته التى يحددها العمل الفنى فى كليته ولو لم يكن هذا صحيحا لكان من الضرورى أن تستمر العناصر الجميلة فى عمل معين .. جميلة أيضا إذا بدت فى عمل آخر، وهذا ما لم يحدث ..!!

**الاتجاه الثانى**

**التأصيل الفكرى للاتجاهات المعاصرة**

" الفنان يبحث عما يجدد نشاط حواس المتذوق، ويحرر رؤيته من المعتاد، فينقذه من الشعور بالرتابة .." هذا ما أكده الناقد محسن عطية الذى يعد من أكثر الناس تفهما وإدراكا للاتجاهات الفنية والنقدية الجديدة، وهو لا يكتفى بتشجيعها فقط، بل إنه من النقاد القلائل الذين يعملون على تأصيلها وتنظيرها لكى يتم التعامل معها بوعى فنى وفكرى قادر على الفرز والنقد، كما أنه صمم برنامجًا خاصًا تحت مسمى (التحليل الجمالى للفن) يحاول به أن يضع أو يستخلص بعض المعايير التى من الممكن أن تساعد الجمهور على تذوق الفنون المعاصرة .

وهو الاتجاه الثانى فى حركة النقد المصرى الذى يحاول إحداث نوع من التأصيل الفنى والفكرى للاتجاهات الفنية والنقدية المابعد حداثية لمساعدة الفنانين على التفاعل الصحى مع هذه الاتجاهات من خلال عمق ثقافى مصرى ووعى قادر على الفرز والاختيار ، وهى المهمة التى أخذها على عاتقهم العديد من النقاد والمثقفون المصريون.

فالنقد الفنى الحقيقى لا ينبغى أن يكتفى بمهمة الحكم على الأعمال الفنية من خلال معايير ثابتة، أو أن يقدم معلومات عن العالم الواقعى أو التاريخ والسيرة الذاتية للفنان وإنما مهمته الحقيقية فى الكتابة عن الفنان كمبدع لعمل فنى، وفى مناقشة أعمال الفن ذاتها وتقويمها من خلال معايير جمالية نابعة منها، ومحاولة فهم المعانى التشكيلية والخصائص التى ثبتت جودتها والمتضمنة فيها، بالإضافة إلى تحقيق المتعة بفضل اكتشاف قيمتها وخصائصها النوعية التى تقف وراء ما تقدمه من إشباعات جمالية، وهكذا يساهم النقد فى تعميق وتكثيف متعة المتذوق.

وهو ما أكده مارسيل بروست Marcel Proust حين أشار إلى أهمية الأسلوب الفنى و النقدى فى الابتكار وكشف الحقيقة، عندما قال:" إن الأسلوب هو ما ينزع إليه الإنسان مختارا، إنه ما يصنع به ذاته فيبتكر .. وفى ذات

الوقت يكتشف الحياة الحقيقية .."(8) فيجب أن نتعلم كيف نبنى المسافة التى تبقى على رؤيتنا للأشياء ، فنحن لسنا مستعدين - بصورة طبيعية - لقراءة تاريخنا ولا طابعنا الاجتماعى ولا محيطنا العاطفى والأخلاقى ما دمنا نغلق على كل شيء داخل أسوار الأمان، لذا فالأمر يتطلب أن نفتح كل الأبواب وأن نتعامل بوعى وجرأة مع المتغيرات الفنية العالمية، حتى نكون فاعلين فى العالم الذى نعيش فيه.

ولعل المفكر نصر حامد أبوزيد من أكثر المثقفين اعترافا بتأثير الفنون فى تشكيل وعيه، حيث أكد .." بأننى مع تزايد وعيى بالفنون تزايدت قدرتى على تذوق النصوص الأدبية، بل وعلى التعمق الفكرى والفلسفى أيضا.." وأكد على أن السبيل الوحيد لتقبل الناس للفنون المعاصرة هو .." زرع التذوق الفنى فى جميع مراحل التعليم .."

أما الشاعر والكاتب أحمد عبد المعطى حجازى فيحاول أن يشرح طبيعة العلاقة بين المثقفين والحياة الفنية، ويضع يده على بعض أسباب التباعد بين الطرفين، حيث يقر بوجود حالة من التباعد بين المثقفين والفن المعاصر، فهما لا ينطلقان من رؤى مشتركة أو أسس فكرية وروحية جامعة أو نتيجة تطور مشترك واهتمامات تشمل الكتاب والفنانين وتجعلهم فريقا منسجما كما هو الحال فى أوروبا، فالإبداعات الفنية ما هى إلا اجتهادات لها طابع فردى وتستند إلى مصادر مختلفة جدا وأحيانا متناقضة أو متباعدة، ولعل السبب فى هذه الحالة من التباعد - على حد رأيه - هو فشلنا حتى الآن فى بلورة مصادر مشتركة للثقافة العربية الحديثة، وإقامة تفاعل خلاق بين المناهج القومية والمنابع الأجنبية وهذا يدل على أن فكرنا النقدى ما زال شذرات منقولة من هنا وهناك، وأنه حتى الآن لم ينجح فى الاستناد إلى أسس فى فلسفة الفن المعاصر تحقق الصلة وتقضى على هذه القطيعة.

وقد كتب محسن عطية العديد من المقالات دفاعا عن الاتجاهات الفنية والنقدية المعاصرة .. حتى أنه قد خاض العديد من المعارك فى هذا الاتجاه، مثل المقال الذى كتبه فى مجلة (المحيط الثقافى) تحت عنوان (النقد ومفاجآت الفن) والذى دخل فيه فى تناظر فكرى مع بعض النقاد الذين يتحفظون على هذه الاتجاهات الفنية المعاصرة، مثل الناقد حسن عثمان الذى كتب مقالا معلقا على صالون الشباب الثالث والذى أكد فيه على أن .." مسابقة العمل الفنى المركب هى نوع من تحريض الشباب على الثورة على الأسلوب المألوف فى التصوير أو النحت ولكن هذه الثورة تحكمها من داخل الفنان قضية موضوع وفكرة، أما إذا كان المتسابق شابا ولم يهتم بعد بإحدى قضايا عصره أو مجتمعه أو بيئته تأتى أعماله ممثلة (لضياع) الشباب وليس ثورة الشباب ..".

والناقد الثانى الذى اختلف معه محسن عطية هو الناقد صبحى الشارونى الذى كتب فى جريدة المساء عام 1991 حول نفس الصالون يقول .." البدع الفنية هى التشكيلات التى لا تلتزم بأى قواعد أو تقاليد جمالية سابقة .. وقد تلفت انتباه المشاهدين الأعمال المركبة أو البدع الفنية حتى يخيل للمشاهد أن كل ما علق على الجدران وانتشر على أرضية المكان، هو مجرد ديكور وخلفية، فالمشهد عبارة عن مجموعة من الغرائب استخدم الشباب فى إقامتها كل ما خطر ببالهم من خامات .. فجاءت الأعمال بلا معنى أو هدف وثقيلة الظل، تجتذب المشاهدين من بعيد فإذا اقتربوا منها وجدوها خاوية من المعنى ".

هكذا بدت معارض صالون الشباب للنقاد الذين اعتادوا رؤية المألوف - على حد قول محسن عطية - بدت غير مألوفة ومغرقة فى غرابتها، إنهم تعودوا على الفن التقليدى ولابد أن المعايير الفنية التى استند إليها النقاد الرافضون للتغيرات متوقفة عن قابلية التجديد " رغم أن الفن ظاهرة لا تتوقف عن التجديد وعن تقديم المفاجئ والمدهش فى تجريب المذاقات الجمالية غير المستهلكة " (9).

**الاتجاه الثالث :**

**الهوية المصرية مقابل الحداثة الشكلية**

والاتجاه الثالث فى الحركة النقدية المصرية والذى أفرزته الممارسة من خلال التفاعل مع الاتجاهات الفنية والنقدية المابعد حداثية ، هو الاتجاه الذى يبدى نوعا كبيرا من التحفظ - يصل أحيانا إلى درجة الرفض - لهذه الاتجاهات تحت دعوة المحافظة على الهوية والخصوصية المصرية ضد - ما يسمونه - هجمة الحداثة الشكلية ، تحت زعم أنها هى التى أفسدت الساحة التشكيلية المصرية ومنعتها من التطور الطبيعى ومن التعبير عن مشاكل واهتمامات المجتمع ، مما أحدث نوعا من البلبلة الفنية والنقدية فى الساحة التشكيلية.

ونظرا لغياب تيار عام يأخذ الجميع فى مشروع مشترك، فإن المصالح الفردية تنمو وتهدد أية محاولة للعمل

الجماعي، وهنا يكون المناخ مهيأ للعزلة، وهو ما نلحظه في الحركة النقدية التشكيلية رغم محدوديتها، ففي فترة الستينات مثلا كان هناك ازدهار نسبي نظرا لوجود مشروع قومي للتحديث كنا نستمتع في تلك الفترة بما يكتبه فؤاد كامل والتلمساني وجورج حنين ولويس عوض، وهذه الكتابات بالرغم من تعاملها مع ظواهر جديدة في الحياة الاجتماعية والثقافية، إلا أنها كانت تتعامل بالمثل مع ظواهر جديدة في الحركة التشكيلية، فقد كانت مصر كلها تسعى للتحديث ومع انحياز المؤسسات الثقافية الحكومية في مصر بعد ذلك إلى خيار الانفتاح، وجد النشاط الفني ما يغذيه ويدفعه بقوة نحو ملاحقة اتجاهات الحداثة الغربية التي اعتبرها قبلته الوحيدة، موليا ظهره نحو التراث ببعديه الحضاري والتاريخي والشعبي الممتد في الواقع، وذلك من خلال قناتين رئيسيتين استمرتا ما يقرب من عشرين عاما، الأولى: هي المهرجانات الدولية الكبرى التي تقام بالداخل والمشاركة بقوة في نظيراتها بالخارج.

والثانية : هي صالون الشباب الذي يقام سنويا منذ عام 1989 وتخصص له وزارة الثقافة الجوائز المالية السخية وقد اعتادت منحها عن طريق اللجان المنتقاة بعناية للأعمال الغرائبية المحاكية لاتجاهات ما بعد الحداثة في الغرب، وما ساعد على تكوين جيل جديد من ممارسي الفن منسلخين عن انتمائهم للتراث أو للواقع، ولم يستطع هذا الجيل أن يطرح غير عدد محدود جدا من المواهب المتبلورة التي تمتلك القدرة على الاستمرار بفرادة إبداعية وحضور متميز، مقارنة بالأجيال السابقة من الفنانين المصريين الذين التحموا بتيارات الحداثة، وربما كان الاستمرار والتميز من نصيب من استوعبوا تلك التيارات في علاقتها بالمتغيرات الفكرية والسياسية على مستوى العالم، ومنهم من نجح في استثمار الآليات والتقنيات والتكنولوجية الجديدة للتعبير عن تلك المتغيرات السياسية وما أنتجته من انهيارات للقيم واجتياحات استعمارية للشعوب وانتهاكات صارخة لحقوق الإنسان.

وفي مقارنة ذات دلالة قامت بها الناقدة فاطمة علي بين شكل (البقرة) المصري عند أحد الفنانين المصريين (إبراهيم الدسوقي ) وبقرة آندي وارهول الشهيرة، تحاول أن تلقي الضوء على بعض الفروق والتباينات بين المفاهيم الفنية المعاصرة وكيف يتعامل معها الفنان الأوروبي والأمريكي من ناحية، والفنان المصري من ناحية أخرى، بناءً على الخلفية الثقافية والمعرفية والحضارية القادم منها كل فنان.

فبقرة وارهول معبرة عن منهجه في التعامل مع العنصر الواقعي الذي استخدم فيه القوة البصرية، وهي مهارات عالم الإعلان الذي يولي الشكل الخارجي اهتماما أكبر من اهتمامه بما بالداخل، كما لا ترقى بقرته إلى المضمون الإنساني العام، فقد طبعت في لحظة محايدة فاقدة لزمنها الخاص، أما بقرة الفنان محمد الدسوقي فهي صورة مزدوجة لحتحور المصرية التي رسمها الفنان المصري القديم بوعي اللحظة التي يعيشها مرتبطا باستحواذ الفكرة الدينية عليه في جو مشبع بفكرة العالم الآخر، وفي نفس الوقت هي ذاتها صورة لبقرة الواقع المشبعة بوعي المنهج الواقعي " بينما بقرة آندي وارهول مشبعة بالعالم الذهني للعصر الاستهلاكي، ولذلك بدت بقرته محبطة مرهقة (مستهلكة) وبقرة الدسوقي عميقة متأملة ونادرة ..!؟؟" (10).

ومن أبرز النقاد المتبنين لهذا الاتجاه، الناقد التشكيلي عز الدين نجيب الذي ينطلق دائما من منهج فكري وفني محمل بأبعاد اشتراكية واجتماعية ، لذلك نجده من أكثر النقاد المصريين الذين تعاملوا بتحفظ شديد مع الاتجاهات الفنية والنقدية المعاصرة من خلال آرائه الخاصة التي يحاول بها تصحيح بعض الأفكار التي يرى - من وجهة نظره - عدم دقتها، سواء على مستوى النقد أو على مستوى الإبداع الفني

حيث يرى أن الفن التشكيلي هو إبداع واستهلاك الصفوة، لكن استمراريته ظلت ممكنة في محيط هذه الصفوة، أما النقد فله طرف آخر وهو القارئ والذي لا يقع بالضرورة في دائرة المثقفين والمتذوقين ومن هنا تبدأ مشكلة الناقد، فهو في حاجة إلى جمهور ووسيلة للوصول إلى هذا الجمهور، مجلة .. جريدة .. كتاب ..إلخ. فهناك علاقة حتمية بين الناقد وجمهوره، وإذا انقطعت هذه العلاقة ظل النقد هاجسا خاصا بمنتجه، وانحصرت العملية كلها داخل دائرة مغلقة.

وإذا عدنا إلى تجارب التحديث الدائرة الآن في مصر، وأخذنا التجارب التي يقدمها الشباب في الصالون السنوي لإنتاجهم، سنجد أنها محاولات شكلية أو نوع من السير على المنوال، فالشاب هنا - كما يرى نجيب - غير قادر على تجاوز حدود قاعة العرض لا بفكره ولا بأدواته " حتى

وإن كان يقدم فنا حديثا أو عملا مركبا أو فنا مفاهيميا، بينما نجد فى الغرب نظيره يقدم محاولات جادة لربط الفن بالحياة اليومية وحركة المجتمع " (11)

وأعتقد أن هذا الحكم فيه نوع من التعميم الجائر ، لأن هناك العديد من الشباب الذى يتمتع بقدر كبير من الوعى الفنى والفكرى ويبذلون محاولات جادة من أجل تطوير وبناء مشروعهم الفنى الذى هو فى النهاية جزء من المشروع التشكيلى المصرى.

**مشكلات النقد الفنى فى مصر**

إذا كانت الحركة التشكيلية المصرية وأيضا الحركة النقدية قد بدأت منذ ما يقرب المائة عام، مما جعلها من أقدم الحركات التشكيلية فى العالم العربى وأفريقيا ومنطقة الشرق الأوسط، وهو ما يؤهلها أن تحتل مكانة متقدمة كثيرا فى عالم الإبداع الفنى والتنظير، فما الذى يمنعها من احتلال هذه المكانة ..؟؟ وما الذى يمنع من وجود حركة نقدية نشطة وفاعلة ..؟؟ وخصوصا أن مصر مليئة بالمبدعين والفنانين والنقاد والمثقفين وغيرهم، وللإجابة على هذا السؤال لابد من محاولة وضع أيدينا على أهم المشكلات التى تعانى منها الساحة الفنية والنقدية، والتى تمنع وجود حركة نقدية نشطة وتمنع الحركة التشكيلية من الإبداع والانطلاق.

والحقيقة أن هناك مشكلات عديدة سوف نحاول أن نعرض أهمها فيما يلى :

1- (حركة نقدية مصرية) بالمعنى الصحيح لكلمة حركة، أى أن تكون حركة لها خصائص وأهداف وبرامج واضحة، وكل ما يحدث فى النقد المصرى حاليا مجرد اجتهادات شخصية يقوم بها كل ناقد بذاته، فلا يوجد نظام عام يضبط ويوجه إيقاع الحركة.

2- لا زال النقاد المصريون يتبعون مناهج تقليدية فى التعامل مع الاتجاهات الفنية المعاصرة، مما أحدث نوعا من الاضطراب وعدم التوافق وبالتالى عدم التقبل لهذه الاتجاهات، مما ينعكس على رأى الجمهور فيها أيضا.

3- مشكلة المعايير الفنية، وهى مرتبطة غالبا بتعاريف لحركات واتجاهات فنية غربية ذات ملامح وصفات خاصة بثقافة مجتمع آخر، مما وضعها فى مكانة النموذج الذى يقاس عليه مدى النجاح أو الفشل أو التقبل والرفض، واستخدام هذه المعايير - كما هى - فى التجربة المصرية لم يكن نابعا من القيم التى تحملها الأعمال الفنية ذاتها، وإنما اقتصر فقط على المقارنة بالنموذج الغربى من الناحية الشكلية، أو بالأهداف والقيم المرتبطة بهذه الاتجاهات، لهذا فقد تداخلت المعايير وأحدثت حالة من الخلط وعدم الوضوح، مما عكس إحساسا عاما بالعجز عن التصنيف والتوثيق والكشف عن القيم التى يقدمها الفنانون المصريون .

4- مشكلة التعريف بالمصطلح، والتى تنوعت مسمياته بين اتجاهات وحركات مختلفة .. مثلما تهكم الناقد مختار العطار على تسمية (العمل المركب) ووصفه .." أنه كمصطلح يعد اختراعا جديدا للمركز القومى للفنون التشكيلية لا وجود له على الخريطة الثقافية العالمية، لكن ربما قصدوا بالعمل المركب ترجمة للمصطلح الانجليزي Installation بمعنى تجهيزات .." ولعل هذا الخلط هو ما دفع الفنان أحمد نوار إلى الدعوة إلى التصدى لقضية المصطلح وتعريفه ومفاهيمه، نظرا لاختلاف المفهوم.. ليس على مستوى النقد داخل الحركة المصرية فقط بل على مستوى العالم العربى كله .

5- انتشار ممارسة الاتجاهات الفنية المعاصرة التى اعتبرها بعض النقاد إحدى المشكلات، وعللها البعض بأسباب خاصة - وملتبسة - كالتشجيع المتعمد من قبل الهيئات الرسمية عن طريق منح الجوائز، أو التبعية الثقافية للغرب، أو غير ذلك من اتهامات .. لا تعد رصدا حقيقيا للواقع الفنى.

6- ونتيجة التدفق السريع لحركات الفن والاتجاهات العالمية دفعة واحدة فى واقع الحركة التشكيلية المصرية دون تتابع زمنى .. قياسا بالغرب، فقد أشاع كل هذا التجاذبات المرتبكة فى واقع النقد ومناهجه وآلياته التى ظهرت أنها غير صالحة للتعامل مع الواقع الجديد فى حركة الفن بمصر.

7- الضعف الواضح فى الحركة النقدية، والتى تعانى نوعين من الضعف :

(أ) ضعف كمى .. خاص بالعدد، أى قلة عدد النقاد بالنسبة إلى عدد الفنانين .

(ب) ضعف نوعى ... مرتبط بطبيعة الإعداد الثقافى والفنى للناقد .

8- عدم وجود حالة حوار على كافة المستويات الثقافية والفكرية والفنية، بين كافة أطراف المعادلة التشكيلية من فنانين ونقاد ومؤسسات رسمية أو أهلية مثل نقابة الفنانين،

حيث تعانى الساحة الفنية من ثقافة (الجزر المنعزلة) حيث يتقوقع كل فريق داخل شرنقته الخاصة دون محاولة للتواصل مع باقى الأطراف .

9- تبادل الاتهامات بين كل الأطراف فى الساحة التشكيلية، فالفنانون يتهمون النقاد بالتقصير وعدم المتابعة، بينما النقاد يتهمون الفنانين بالتقليد وقلة الوعى والثقافة، والفنانون والنقاد يتهمون المؤسسات الحكومية بالمحاباة وعدم العدل. إنه تاريخ طويل من عدم الثقة بين الجميع.

10- ضعف نقابة الفنانين التشكيليين، التى من المفترض أنها بيتهم وأنها أنشئت لمساعدتهم والدفا ع عن مصالحهم، لكن الأمر الواقع يؤكد أن دورها - تقريبا - غائب تماما، فلا تلعب أى دور مؤثر فى حياة الفنانين.

11- قلة الصحف أو المجلات التى تهتم بالفن التشكيلى .. إلى حد الندرة، وضيق المساحات المتاحة للنقد الفنى فى وسائل الإعلام، فمعظم الصحف لا تعطى مساحة للكتابات النقدية فى مجال التشكيل بحجة عدم وجود قراء لهذه الكتابات، مما صنع معاناة شديدة للنقاد، وقلص من قدرتهم على التواصل مع الجمهور، كما قلص من قدرتهم على متابعة المعارض الفنية، أو التجارب الجديدة للفنانين .

12- ضعف المؤسسات الفنية الرسمية، وعدم قدرتها على جذب الفنانين حولها، إما لبعدهم عن معظم الفنانين واقتصار تعاملهم مع فئة محدودة منهم، أو للثقة المفقودة بينهم وبين الفنانين، نظرا لمجاملة البعض على حساب البعض الآخر.

13- وجود سوء فهم واضح وشائع بين جميع المؤسسات المسئولة عن الحركة التشكيلية المصرية، وهو إعتقادهم أن مصر هى القاهرة فقط ...!!! ونسوا وجود ٢٦ محافظة أخرى مليئة بالفنانين والمبدعين ولكن لا يوجد من يرعاهم أو يهتم بهم أو يكتب عنهم، مما يفقد المشهد الفنى مساحة كبيرة كانت من الممكن أن تضيف له نوعا من الحركة والحيوية.

## دور النقد التشكيلي في مسيرة الفن نقاط مضيئة وعناصر رئيسة

نجوى العشري

**نقاط مضيئة وعناصر رئيسة**

في البداية هذه نقاط مضيئة ورئيسة في تاريخ النقد الفني التشكيلي بمصر:

- يبدأ تاريخ النقد بأحمد راسم في نهايات الثلث الأول من القرن العشرين،حيث بدأ تحويل الصورة إلى نصر لغوى بحس انطباعي مباشر، دون منهج علمي واضح.

- في بدايات الثلث الثاني من القرن العشرين ظهرت جماعة الفن والحرية، ومعها كتابات رمسيس يونان عضو الجماعة، ورائد المدرسة الشكلانية في تاريخ النقد المصري المعاصر.

- بدأ أيضا ظهور جيل ثالث من محمد صدقي الجباخنجي ومختار العطار وكمال الجويلي وحسن عثمان وغيره. وهنا بدأت العناية نسبياً بتاريخ الفن، الذي كان قد بدأ يقطع مسافة غير قليلة.

- ظهرت المدرسة الانطباعية على يد حسين بيكار في النصف الثاني من القرن العشرين، وظهر له خلفاء وتلاميذ في هذا النوع من الأداء الرومانسي الشاعري، مثل إبراهيم عبد الملاك.

- مع زيادة الوعي السياسي، بدأ ظهور تيار أخر من النقد السياقي، الذي يستمد قيمته من الأحداث السياسية والاجتماعية المحيطة بالعمل الفني، مثل كتابات عز الدين نجيب، ومثيلتها نسبياً لمحمود بقشيش.

- في تاريخ النقد المصري ظهر مؤرخون معنيون بالرصد والتسجيل الحرفي والتاريخ المباشر، مثل صبحي الشاروني ومحمد حمزة.

- ظهرت نساء في تاريخ النقد المصري قادرات على خلط قدراتها على التحليل الواعي مع ملكاتها الأنثوية في الدفع بطفرات من المشاعر إلى حاوية النص البصري مثل نجوى العشري وفاطمة علي.

- في بدايات التسعينيات بدأ ظهور جيل جديد من النقاد، استفاد من كل الخبرات السابقة، تزامناً مع ظهور مهرجانات جديدة في وزارة الثقافة مثل صالون الشباب، ومعهم ناصر عراق ومحمد كمال، أعقبهم جيل آخر مثل خالد بغدادي وغيره.

تلك كانت ملامح سريعة لتطورات النقد المصري، وفيما يلي تفاصيل دقيقة تتناول هذه الملامح في إطارها العام، وبشيء من التوسع.

**مقدمة**

تختلف مسيرة الفن التشكيلي عن غيرها من مسارات أوجه النشاط الإنساني لأنها الأصعب، والصعوبة تأتي من طبيعة الفن والإبداع نفسه، فهو لغة غير اللغة العادية، نجد فيها الألوان والخطوط والملامح، وهو أيضا إبداع يقوم على الموهبة قبل العلم والدراسة والخبرة والثقافة، وأيضا يقوم على الإبداع الفردي وليس الجماعي. وأوجه النشاط الإنساني تتطور وتتقدم خصوصا المسارات الأدبية والفنية بفضل مدارس النقد المختلفة.

فالقضية في النقد ليست في البحث عن الأخطاء ولكنها- في الحقيقة- في البحث عن الكمال، فالنقد الصادق لا يسعى إلى الهدم وإنما يهدف إلى الصالح العام والارتفاع بمستوى الإبداع وخلق الفرصة.

إن للفنان أن يرى إبداعه في عيون مفتوحة ويقظة، ومن هنا سارت مسيرة الفن التشكيلي خطوة خطوة في رفقة حركة النقد الفني وأصبحا معا وجهين لعملة واحدة هي الإبداع في الفن التشكيلي، وقد أسهم كل منهما في دعم مسيرة الآخر فالفن التشكيلي غير قادر على أن يعيش بلا نقد والنقد غير قادر على أن يعيش بلا فن وإبداع.

وقد أسهمت حركة النقد في مصر إلى حد كبير في تطور وتصحيح المسار لحركة الفن التشكيلي على الرغم من قلة النقاد في هذا المجال إذ لا توجد أية هيئة من الهيئات العلمية تدرس نقد الفن التشكيلي وحتى أكاديمية الفنون تدرس مادة تاريخ فن فقط، ولذلك فنقاد الفن التشكيلي قلة يعدون على أصابع اليد الواحدة خاصة الذين يلجأون في أسلوبهم النقدي إلى الموضوعية والصدق في تحليل الأعمال دون الدخول في العبارات الإنشائية الخالية من الرؤية النقدية.

**تدهور حالة النقد التشكيلي بمصر**

الواقع أن التدهور الذي يمر به النقد التشكيلي في مصر- الذي بدأ مع بدايات الفنون الجميلة أوائل القرن العشرين- بدأ كحركة نقدية متواضعة سرعان ما احتل

روادها القمة مع منتصف القرن الماضى لتبدأ حركة النقد التشكيلى تمرض مع بدايات السبعينيات من القرن العشرين ضمن كل شيء أصابه المرض فى مصر إلى أن وصلت هذه الحركة إلى حالة الاحتضار مع نهاية القرن الماضى، حين رأى مجموعة من النقاد المخلصين ضرورة عقد مؤتمر لعلاج ما يمكن علاجه من المرض. لقد كان همهم الأول إعداد مجموعة من الشباب الذى ينشغل ويهتم ويقدم ويتعامل مع النقد التشكيلى على أسس سليمة ولكى تتواصل الأجيال التى كادت تتقطع أواصرها.

على المستوى الشخصى كنت أحلم بمؤتمر يجمع نقاد الفن التشكيلى في مصر من مختلف اتجاهاتهم لتصفو فيه النفوس وتبرز أحلامهم وطموحاتهم فى بداية طريق جديد وجاد وحضارى يتناسب مع مكانة مصر صاحبة السبعة آلاف سنة حضارة.

كنت أتمنى أيضا أن يتبنى النقاد الشباب مؤتمرا للنقد التشكيلى دون أن يلتفتوا إلى شيوخ هذا النقد المنشغلين فى معاركهم بعضهم مع بعض وأن ينضم إليهم نقاد ومنظرو الأيكا فى فرعها المصرى.

لكن من المؤكد أنه بعد مرور مائة عام على ميلاد الفنون الجميلة فى مصر وميلاد كتابات نقدية مصاحبة لها.. ليس لدينا حتى الآن بانوراما شاملة نقدية وتوثيقية لحركة الفن المصرى الحديث وإنما هى اجتهادات فردية هنا وهناك ومجموعة متنافرة من النقاد يمسكون أقلاما للنقد للطعن فى هذا وذاك وليس للتقييم والوثيق.

من المؤسف أيضا عدم توفر أية دراسات شاملة لحركات النقد التشكيلى فى مصر، وبرغم ذلك أتمنى أن تكون الأجيال الشابة الواعدة على وعى وقدرة لطرح رؤيتها المستقبلية وتجاوز كل المعوقات والإحباطات الراهنة، وأن تكون هذه السطور دليلا على أننا حاولنا وأنجزنا.

**مساحة إعلامية محدودة ومنافذ غير متوافرة**

فى البداية هناك سؤال مهم: ما هى مساحة الوجود الحقيقى للنقد التشكيلى فى مصر؟

عند الإجابة عن هذا السؤال نتحدث بكل صراحة وموضوعية حول أن النقد التشكيلى فى مصر يحتاج إلى مساحة إعلامية غير متوافرة له سواء فى الصحف والمجلات أو الإذاعة أو التليفزيون، لأنها جميعا تهتم فقط بالناحية الإخبارية، فطالما لا توجد منافذ للنقد التشكيلى فلا وجود له فى مصر عموماً لأنه لا يوجد اهتمام حقيقى بالفن التشكيلى، فاقتصاديات الفنون التشكيلية تساوى صفراً مقارنة باقتصاديات لعبة كرة القدم، ونجوم الغناء مثلاً، ولا يتم توظيف هذه الاقتصاديات الضئيلة على مستوى مصر ككل توظيفا حياتيا، بمعنى أن تكليف الفنانين بأعمال فنية كالتماثيل الميدانية والجداريات وتزيين المؤسسات الضخمة وحتى العمارات السكنية الجديدة.. هذا كله سيحقق رواجا جماهيريا للفنون التشكيلية وبالتالى تنشط حركة النقد التشكيلى، ولكننى أرى أن الوضع أفضل على المستوى العربى ففى الوقت الذى فشلنا فيه بمصر فى أن تكون لنا مجلة تشكيلية نجد اجتهادات الفنانين فى الدول العربية أكثر توفيقا، وهو ما جعل الحركة النقدية بهذه الدول أكثر ازدهارا وعمقاً.

إن معظم المثقفين عندنا فى مصر مهتمون بالأدب بينما يجهلون كل شيء عن الفن التشكيلى، كما لا تقف خلف الفنان التشكيلى مؤسسة تقوم بتشجيعه، وها نحن نرى التراجع الذى أصاب كلية الفنون الجميلة حتى إن الهزة التى تعرضت لها هوية طلبة الفنون الجميلة أكبر بكثير من الهزة التى أصابت أيا من المثقفين الآخرين.

إننا نفتقد أيضا النقد التشكيلى، لأننا لا نتفاعل مع ما يكتب عن الفنون فى العالم أجمع، ولا أعنى بالعالم هنا الغرب فقط.

إن العاطفة وحدها لا تكفى بل لابد من معرفة الحقائق للنقد التشكيلى فى مصر حتى يكون الطريق مضيئا للأجيال القادمة فى بلد الحضارة والأهرام وأبى الهول.

ومن المعروف أن النقاد فى مجال الفن التشكيلى يؤدون دورا مؤثرا فى صنع السياسة النقدية تجاه الفنون التشكيلية، وللعلم فإن النقد التشكيلى لا يقتصر على الجانب النهائى للعمل ولكن لكل مرحلة فى صنع العمل الفنى ذاته من البداية حتى النهاية.

وحتى نصل إلى هدف يلتف حوله النقاد فى الفن التشكيلى لابد من وضع برنامج لمشروع يختار 30 طالبا ينخرطون فى برنامة تعليمى وتدريبى مكثف على أن تركز الدورات التعليمية على الفنون التشكيلية وحقائقها وتطورهاعبرالعصور، بالإضافة إلى حمل قضية الفنون التشكيلية إلى أجهزة الإعلام وكيفية التعامل مع التحديات فى الحرم الجامعى، بحيث يطلب من الطلاب المشاركين حضور عشر دورات دراسية أثناء السنة الأولى والمشاركة فى التكليفات التى تطلب بين هذه الدورات للفنون

التشكيلية، وكذلك المشاركة فى مهمة تقصى حقائق لمدة عشرة أيام فى مختلف أماكن ومتاحف الفنون التشكيلية، وكذلك المشاركة فى مشاريع النقد التشكيلى أثناء السنة الثانية فى الدراسة.

ويجب أن يتسم اختيار الطلاب بالدقة، إذ إن المطلوب هو انتقاء عناصر لديها القدرة على الكتابة وترغب فى النقد والعمل فى مجال الفنون التشكيلية.

أسئلة مطلوبة للنقاد الجدد:

وهناك بعض الأسئلة التى من خلال الإجابة عنها يتم الاختيار لهم مثل:

1- لماذا أريد الاشتراك فى برنامج النقد لأجل الفن التشكيلى؟

2- أجهزة الإعلام.. تحيز أم توازن تجاه النقد التشكيلى؟

3- ماذا يعنى النقد التشكيلى بالنسبة لى «الطالب»؟

4- ما هى أكثر الكتب التى تأثر بها الطالب فى حياته من خلال القراءات لكتب الفنون التشكيلية ونقدها؟

5- لمن يصوت الناقد التشكيلى؟

6- لمن يذهب صوت هذا الناقد؟

7- هل النقد التشكيلى حلم أو واقع له دور فى النهوض بالفنون التشكيلية بمصر؟

ومن أجل إحياء النقد التشكيلى فى مصر أرى أيضا ضرورة إغلاق صفحات النقد الرديئة وفتح الطريق أمام النقاد الجدد حتى يسمو الفن التشكيلى بحضارة مصر العريقة- *التى طالما رأيتها على جدران المعابد فى كل آثار* مصر، كما لابد من إنعاش دورالنقد التشكيلى وتقوية معايير النقد حتى يتم التوفيق بين الأهداف والاستراتيجيات لنهوض بالفكرالمستنير لعقول تعشق الفن التشكيلى الذى هو نهب لا ينضب من فنانيه ومحبيه.

**الأسس العامة للتذوق الفنى من خلال آراء نقدية**

بداية: للحديث عن النقد الفنى التشكيلى لابد من تذوق الفن من خلال استعراض أبرز الآراء لكبارالنقاد، ومن هنا تتضمن هذه الأوراق آراء متعددة عن الفن الحديث وتمثل هذه الآراء نخبة من كبار النقاد والفنانين الذين تعمقوا فى بحث فلسفات الفن الحديث وخرجوا لنا بوجهات نظر مختلفة.. هنا نبدأ بتحليل للرؤية الفنية لنوضح بها الأسس العامة لتذوق الأعمال الفنية لا سيما الحديث عنها فكان:

**1- رؤى شميدث ديجينز:**

يؤرخ الحركة الفنية كما بدأت فى فرنسا ثم انتشرت فيما بعد فى أوروبا وإنجلترا.

ويتجه ديجنز فى معالجته للموضوع اتجاها تاريخيا يتوخى فيه الحقائق بدراسة موضوعية ويحدثنا عن فكرة كل مدرسة وكيف نشأت والعوامل التى أثرت فيها، فى نقلنا من المحاولات التى قام بها الوحشيون للابتعاد عن المظهر السطحى لطبيعة وزيادة التعمق تدريجيا فى كشف الكيان التركيبى للأجسام كما تحققه المدرسة التكعيبية وتتأثر فيه بالنحت الزنجى حتى ينقلنا تدريجيا إلى فكرة التجريد الخاص.

**2- رأى «موريس جروسر»:**

لا يهتم أساسا بتدوين وتسجيل تاريخ الحركة الحديثة وتطورها بقدر اهتمامه بتحليل النظريات ونقدها تحليلا واعيا يشير فيه إلى محاسنها ومثالبها.

**3- رأى «بيكاسو»:**

يتعرض فى أرائه لفكرة تطور الصورة أثناء إنتاجها ونفهم من كلامه أنه يبدأ بتنظيم عام فى ذهنه وهذا التنظيم لا يحتفظ بكماله من البداية إلى النهاية وإنما يمر فى حلقات من التغير تبعا لنمو الانفعال وإفراغه فى الصورة.

ويضع بيكاسو أمامنا أمثلة مذهلة متعلقة بالدلائل البصرية لأشياء، فهو يعتقد أن هذه الدلائل ضرورية ومهما حاول الفنان أن يتجرد حتى لو استعان بدائرة أو مثلث فإن هذه الأشكال تفهم على أنها مدلولات بصرية، علما بأن بيكاسو يتعامل مع صورة كما يتصرف فى الحياة نفسها.

ويحدثنا ببعض التفاصيل التى تبين كيف يعدل أجزاء صوره أو يعيد بناءها منتقدا بشدة *صغار الفنانين الذين* غرقوا فى تقليد صور غيرهم بدل أن يشقوا طريقهم كما شقه غيرهم من أقطاب الفن.

**4- رأى «ستيوارت ديفز»:**

ديفز من الفنانين الأمريكيين المعروفين فى العصر الحاضر بتجديدهم وبألوانهم الناصعة وبحيويتهم الممتازة التى لها طابع ابتكارى فريد، ويحدثنا عن مدرسته الأول التى تلقن فيها أول دروس الفن ومنها الدرس الذى يمكن أن نتعلمه وهو أن التنوع فى رسم بعض الموضوعات قد لا يوصل الفنان إلى التعمق فى كشف العلاقات الجمالية المثيرة وإنما يمكنه من أن يركز فى شىء أو شيئين ربما من أبسط ما يراه فى بيئته ويحاول بما يتكشفه من تنظيمات أن يصل بموضوعاته إلى أحسن ما يمكن أن تستثيره من الناحية الفنية بحيث يمكن أن تؤثر فيه.

**رؤيتان لمفهوم التعبير الفنى**

لننتقل الآن إلى عرض مفهوم التعبير الفنى فى قضية تسييس الفن وجعل المحور الأساسى للفن خادما لمنطق التسييس الفعلى للأفكار الفنية، وهناك رؤيتان حول هذا المفهوم:

**الرؤية الأولى:**

هى محاولة إدراك أن الوازع الحقيقى لقضية الصراع لا يخضع للظروف الزمانية والمكانية، فهناك صراع أبدى يتمثل فى الإنسان فى مواجهة الطبيعة وصراعه من أجل وجوده على الكرة الأرضية.. فهذا الصراع اللا متناهى يعتبره البعض هو الصراع الحقيقى مثل ما ظهر فى أعمال كبار الفنانين والمثقفين أمثال شكسبير عندما طرح قضية الإنسان بدون عرض تفاصيل قضية زمنية محددة للصراع.

**الرؤية الثانية:**

هو طرح القضية بالطريقة المباشرة أو سرد هذه القضية ووضع الإنسان فى ظروفه الحالية أى معالجة القضية من حيث زمانها ومكانها الوقتى، أى تسجيل للحدث الوقتى بدون التوغل فى أعماق القضية.

فكلتا الرؤية العامة التاريخة مثل ما طرحنا بالنسبة لكشسبير وغيره من الذين قدموا فنونا كبيرة بعيدة عن تفاصيل الحياة اليومية أوالحدث الوقتى الزائل.

بعض المقترحات للارتقاء بالنقد التشكيلى:

أ- دعوة الجمعية المصرية أونقابة الفنانين لنقاد الفن التشكيلى لتختار أحد أعضائها ليصحب العروض الفنية والثقافية بالمحطات على أن يقوم بالتفسير والتحليل وتنظيم الندوات واستقبال الزائرين والذواقة فى قاعة العرض.

2- أن تتولى المحافظات طبع نشرة تحمل مسيرة الفنانين مع تعريف بطبيعة إبداعنم وأن يتولى أحد النقاد وضع الدراسة المطلوبة لهذه النشرة مع مستنسخات ملونة لبعض أعمال هؤلاء الفنانين.

3- أن تقوم إدارات قاعات العرض الخاصة بطبع كتالوج مصور ملون يضم لوحة لكل مشترك فى المعارض المقامة بها، وترسل نسخة لكل منهم يدفعون ثمنها عند تسلمها حتى تتم الرسالة الثقافية التى تضطلع بها.

4- تخصيص لجنة لتصفية أعمال المشتركين فى سوق الفنون المرئية فنياً، ولجنة لتحديد الأسعارتجارياً، ولجنة لتنظيم المعرض ذاته والإشراف على إخراج كتالوج مناسب وتخطيط الدعاية اللازمة على أسس علمية.

5- إنشاء هيئة على علاقة حميمة بالجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى لرعاية حركة فنون «الخوارج» المصريين، والإعداد للاشتراك المنتظم فى ترينالى براتسلافا على أن تكون اتصالاتهم مباشرة بوزارة الثقافة.

6- عدم الخلط بين الفنون الجميلة الرفيعة والفنون التطبيقية التربوية التجريبية.

7- تشكيل لجان التحكيم من كبار النقاد والفنانين المعترف بهم وليس من الأصدقاء وأساتذة الكليات وكبار الموظفين.

8- إخضاع أطفال الحضانة والابتدائى لبطاريات الاختبار التى صممها أكبر علماء النفس لقياس درجة الذكاء والقدرات الخاصة، ثم عزل الموهوبين لتجرى لهم برامج تربوية معينة، عسى أن يبرز من بينهم محمود مختار آخر.

9- أن توازن كلياتنا فى مناهجها بين دراسة الفنون الأوروبية والأمريكية وفنون التراث المحلى، وذلك للإسهام فى تحقيق حركة فنية محلية ذات طابع عالمى.

10- وضع مواصفات إجرائية تساعد طالب الفن أو الذواقة أو المثقف العادى على أن يحدد - على وجه التقريب - العصر الذى تنتمى إليه تحفة معينة أواكتشاف علاقة فن معاصر بالتراث، من باب الاستلهام بمعنى الاستفادة من الخبرة الجمالية المحلية السابقة.

11- ضرورة إجراء البحوث الميدانية فى مجالات الفنون المرئية وعدم الاكتفاء بالجلوس فى البيت ونقل صفحات من بضعة كتب مترجمة كمعظم رسائل الماجستير والدكتوراه التى أجازتها الكليات الفنية قبل وبعد انضمامها لجامعة حلوان.

12- أن يهتم طلاب الماجستير والدكتوراه بإجراء البحوث الميدانية المحلية التى تسهم فى إزاحة الستار عن جوانب خفية فى تراثنا الفنى، كتلك التى أشرف عليها الأستاذ سعد الخادم.

13- دراسة السير الذاتية والأساليب الفنية لرواد وأئمة الفنون الإسلامية.

**النقد التشكيلى.. نظيرات فى الفن والمجتمع: إعداد الناقد المحترف:**

الآن بعد الحديث عن مفهوم الفن التشكيلى، ومجالاته، وأهمية نقده فنيا، ومقترحات تطوير النقد.. ماذا عن إعداد

الناقد المحترف؟:

إن النقد الفنى فن وعلم وإسقاط أى منهما يسقط معه النقد، فبقدر ما يكون الناقد فناناً بقدر ما يستطيع أن يستوعب علوم النقد.

والنقد- يستوى فى ذلك أن ننظر إليه من الناحية الفكرية أومن الناحية الاشتقاقية- إنما هو الحلم، وعلى ذلك فإن فهم الحكم هو الشرط الأول لقيام نظرية تدور حول طبيعة النقد، والإداكات الحسية هى التى تزود الحكم بالعناصر أو المواد اللازمة له، سواء أكانت هذه الأحكام متعلقة بالطبيعة المادية، أم بالسياسة ، أم بأية نظرية مجردة مهما كان من صحتها، كذلك لا يمكن الحيلولة دون نفاذ الحكم إلى الإدراك الجمالى، أوعلى الأقل دون تدخله فى الانطباع الأولى الكلى الكيفى غير المحلل.

وإذن فإنه من الممكن- من الناحية النظرية- أن ننتقل على الفور من الخبرة الجمالية المباشرة إلى ما هو متضمن فى صميم الحكم، على أن يكون دليلنا فى الحالة الأولى هو المادة المشكلة للأعمال الفنية على نحو ما هى قائمة فى الإدراك الحسى، وفى الحالة الثانية هو العناصر المتضمنة أن الحكم أو النقاد هو ذلك الرجل الذى يصدر حكما جازما يتصف بالسلطة أو الصبغة الآمرة، ونحن نسمع الناس يتحدثون باستمرار عن الحكم والنقاد، أو عن الحكم الذى ينطق به التاريخ على الأعمال الفنية، ومن هنا فإن النقد لا يعد نشاطا تنحصر مهمته فى تفسير مضمون العمل الفنى من حيث مادته وصورته، بل هو يعد عملية تبرئة أو إدانة بالاستناد إلى المحاسن والعيوب.

والنقد ليس بحثا عن السلبيات أو تجريح الإبداع فذلك أبعد ما يكون عن النقد الحقيقى فالنقد الصحيح هو مشاركة للفنان فى عملية البناء الفنى ومعاونة للمبدع ليكن فى إبداعه القادم متطوراً وخلاقا، فالحوار بين الناقد والفنان هو تبادل للأفكار والإبداع وليس تصيدا للخطأ ،كما أن الفنان فى هذه الحالة يتقبل النقد الصحيح بما يجب أن يكون مستقبلا له.

والفنان بوجه عام يود أن يحس الخبرة الجمالية بابتكار شىء جميل، على حين يود الناقد أن يتعرف الخبرة الجمالية من خلال الأعمال الفنية الجميلة، أما الفيلسوف فيود أن يتفهم كنهها.

إن النقد الفنى إذا كان هو النقد البناء والصحيح فإنه يكون قدوة لأجيال النقاد القادمة، وعلينا أن نكون صرحاء مع أنفسنا ونعترف بأن غياب القدوة أمام الأجيال القادمة هو معضلة حقيقية نعانى جميعا منها فى كل مستويات حياتنا وأنماط نشاطنا.

وقد نجد بطبيعة الحال بين الفنانين فئة تميل إلى البحث المجرد غيرأن الفنان - بطبيعته الفنية - يهتم بالبناء الفنى أكثرمن اهتمامه بتحليل الأفكار وبحثها بحثا مجردا، كما أنه يميل إلى الاعتقاد بأن البحث المجرد عمل سقيم إذا ما قيس بمتعة الخلق الفنى بل يذهب إلى القول بأننا إذا أردنا أن نبحث بحثا نظريا فعلينا أن ننتهى من هذه المهمة سريعا وبطريقة تتصل اتصالا مباشرا بالموضوع الذى نعالجه ، دون حاجة إلى الأحكام العامة الغامضة التى لا تفيد أحداً.

والمعروف عن الناقد كما أسلفنا أنه يميل إلى مهاجمة الفلسفة، حتى إننا نجد بين النقاد من يصل به التسرع إلى حد يجعله يقول: لماذا نخضع الخبرات الجمالية لأى تحليل على الإطلاق لماذا لا نكتفى من الأشياء الجميلة بما تثيره فى نفوسنا من أحاسيس وعواطف؟ أليس كل عمل فنى فريدا فى نوعه بحيث يتعذر إخضاعه للأحكام العامة أليست كل محاولة نبذلها لإيجاد معايير أو مقاييس مجردة أو مبادئ عامة للحكم على الأعمال الفنية دليلا على الجهل بأن كل عمل فنى فريد فى نوعه؟ أليس التحليل الفلسفى قتلا للعمل الفنى وتمزيقا لوحدته؟

ولأننا لا نتحدث فى المطلق ولا فى مجال مفتوح فإن الحديث يقتصر على القدوة فى مجال الفن التشكيلى، وحتى تكون القدوة مقبولة من الأجيال الجديدة التى هى بطبيعتها رافضة للوصايا كما تتصورها فإن القدوة أمامها بكل مثالياتها والتزامها بالقيمة الفنية والأخلاقية تصبح هى القادرة على التأثير فى هذه الأجيال القادمة.

لكن الفنان دائم الشكوى من الناقد.. ويرجع أساس شكوى الفنان من الناقد إلى فروق مزاجية، فالفنان شخص مبتدع ومن الطبيعى أن يشعر وهو فى غمرة حماسته المبدعة بالضيق عندما ينظر الناقد إلى عمله نظرة ملؤها البرود والعداء، ولسان حاله يقول: بأى حق يحاول هذا الشخص أن يتصيد الأخطاء فى عملى الفنى على حين يعجز عن تأليف قطعة موسيقية، أو نظم قصيدة شعرية، أو كتابة مسرحية، أو وضع ألوان بشكل سائغ على لوحة؟.

إن شكوى الفنان التى يجأر بها أمر طبيعى لا يحتاج إلى تفسير، وهى تتكيف على أساس ما يبديه الناقد من أوجه الاستحسان أو الاستهجان.

وأرجو أن يتقبل منى الزملاء والأساتذة فى كلمة صريحة صادقة تأكيدى أن النقد الفنى يحتاج بجدية إلى تدريس عميق وواسع للغة العربية التى نكتب بها للجماهير فالواضح أن اللغة ليست على مستوى التراث اللغوى الجميل، ودون تجريح أو نقد فإن قراءة ما يكتب ويذاع نقدا فى الفن التشكيلى يصعب حتى على الفنان المبدع أن يفهم كلماته مع أنها بلغة عربية أو بكلمات عربية.

المؤسف أن البعض منا يذهب إلى اشتقاق كلمات تبدو كأنها عربية مع أنها كما- كان يقول أستاذنا الراحل الدكتور زكى نجيب محمود- كلمات فارغة من المعنى وليس المقصود بهذا الكلام نقداً لشخص بعينه، ولكنه نقد لظاهرة ترتبط بما يكتب ويذاع عن الفن التشكيلى، صحيح أن لفن التشكيلى مصطلحات وتعبيرات فنية ولكن ذلك لا يعنى أن تتحول الكلمات برغم عربيتها إلى حروف أعجمية خالية المعنى.

ولعلى أتمنى أن تتبنوا الدعوة إلى ندوة أو مؤتمر أو اجتماع تحت أى اسم كان وتحت أية مظلة كانت لدراسة هذه الإشكالية الحقيقية فى الفن التشكيلى، فاللغة العربية جميلة وسلسلة وأيضا كلماتها تتسم بالدقة، إن أتقن الكاتب هذه الثروة اللغوية.

فإذا استبعدنا هذه المسألة كان علينا أيضا أن ندرك إشكالية الناقد فى أن يكون مبدعاً أو نقادا، مع أن الناقد إن لم يكن مبدعا فهو غير قادر بالمعنى الحقيقى للقدرة على استيعاب الجهد الإنسانى الخارق للمبدع ومدى معاناته فى تحويل أفكاره ومشاعره إلى عمل فنى، وأظن دون تسمية أن من أنجح النقاد فى الإعلام المصرى من كانوا مبدعين ولهم الأعمال الإبداعية المميزة، المهم هنا ألا يخلط الناقدون المنافسة فى مجال الإبداع أو الخصومات الشخصية فى تحول النقد إلى تصفية حسابات شخصية أو إلى تجريح غير مقبول فذلك ليس نقداً أو ما نراه فى بعض الصحف والمجلات من ألفاظ غير مقبولة تدخل تحت بند ما يعرف شتائم: لأن ذلك لا يخلق حوارا وإنما عداء ولايبنى فنا وإنما يهدم، فالفنان بأرقى مشاعر الإبداع لابد أن يكون أيضا بأرقى كلمات الحوار وأرقها.

ونأتى إلى النقطة التالية وهى حتمية ثقافة الناقد فإن توقف عن تثقيف نفسه فى مجالات متعددة، وقد تبدو للبعض بعيدة عن مجال النقد إلا أنها فى الحقيقة هى العصب الأساسى للناقد.

وأخشى أن أخرج عليكم بنقطة تثير الألم فى النفس وخصوصا فى هذه الأيام المظلمة وهى أن هناك ظاهرة عامة إن كانت فى مجال الفن كارثة وهى- وعفوا مرة أخرى- لعدم إغضاب البعض ألا وهى غياب الانتماء الوطنى فى ظل غياب القضية الوطنية سواء عن عقل المبدع فى الأغلب والأعم وعقل الناقد، حتى تحولنا إلى أشباه انتماء إلى أرض لا تحمل اسم الوطن، ومشاكل لاتحمل اسم القضية، وقليل هو من أصر على الانتماء، وأغلب القليل يعانى بينما القلة من هذا القليل تستطيع أن تجد لنفسها مكانا على الساحة.

فالانتماء ليس رداء نرتديه وقتما نشاء ونخلعه وقتما نشاء، فلن نكون قدوة ولا قادرين على تقديم أجيال جديدة من النقاد ما لم نعمق بالفهم والعلم والإحساس الانتماء الوطنى العربى وليس الانتماء الإقليمى لعصبية أو عرقية.

إن كانت مصر *الريادة* ليست كلمة ولا هى وظيفة وإنماهى قدر، حتى إن أستاذنا الكبير الراحل الدكتور جمال حمدان قد وصفها بأجمل تعبير وأدق وصف بعنوان «دراسته الكبرى بأنها عبقرية المكان» فإن استطعنا أن نستعيد الانتماء فإننا يمكن أن نستعيد الريادة وهو حق نحاسب عليه إن تركناه.

نعود بعد ذلك إلى ما هو سائد وممكن الحديث فيه بأن إشكالية الناقد هى فى خصوصية الإدراك، وكما تحدث «كارل روجوس» عن الأطر المرجعية للخبرة الجمالية فى كتابه نحو نظرية الإبداع» فيقول: «إن لكل منا إطاره المرجعى الخاص به، وهو عبارة عن مجموعة الأفكار والمعتقدات والعادات، والتى تحدث عنها بالتفصيل مصرى حتوره فى كتابه سيكولوجية التذوق الفنى ، وبالتالى مخاطر ذاتية النقد وذاتية الإدراك، وأظن أن المخرج من مخاطر هذه الإشكالية يكون بالدراسة والثقافة وتجرد الناقد من أهواء النفس، ومن هنا نستطيع أن نضع القواعد لمدرسة عربية فى النقد الفنى.

وكما جاء فى كتاب *الفن خبرة* الذى سبقت الإشارة إليه فهو ترجمة الدكتورين زكى نجيب محمود، وفؤاد زكريا فى فصل النقد الفنى: والتقدير الجمالى أن لكل ناقد كما لكل فنان ميلا خاصا أو تفصيلاً ذاتيا يرتبط بصميم وجود الفردية.

ومهمة الناقد هى أن يحول هذا الميل الخاص إلى أداة للإدراك المرهف الحساس، أو إلى وسيلة للاستبصار الذكى

الواعي دون أن يتنازل في الوقت نفسه عن التفضيل الغريزي الذي يستمد فيه التوجيه الشخصي والإخلاص أو الصدق الفني، أما حين يدع الناقد لأسلوبه الاختياري الخاص في الاستجابة الفرصة للتحجر على صورة قالب ثابت محدد فهنالك يصبح هو نفسه عاجزا عن الحكم على الأشياء.

وقد قيل بحق إن هدف النقد- أيا كان نوعه هو الحكم على العمل الفني كما هو كائن فعلا ، وإن الشخص الذي يستطيع أن يفعل ذلك بوضوح أي أن يمارس هذه الخبرة ممارسة حية لا يجد نفسه بحاجة إلى بذل جهده في المشكلات المجردة التي تدور حول تعريف الجمال في حد ذاته ,وحول علاقته بالحقيقة أو الخبرة، إذ إن هذه جميعا موضوعات لا غناء فيها شأنها شأن غيرها من المسائل الميتافيزيقية وللنقاد أن يصرف النظر عنها باعتبارها موضوعات لا تعنيه- سواء عثر أم لم يعثر على إجابات لها.

وهناك أيضا من يقول:«ليس علينا أن نخوض في ميدان التعميمات الغامضة حول الفن إذ إن خير ما يقال في هذا الموضوع ليس إلا قشوراً حول أشياء يختلف بعضها عن البعض اختلافاً كبيراً كالاختلاف بين الكاتدرائية والقصيدة الشعرية، والتمثال والسيموفنية».

ويقول الكاتب نفسه- في موضع آخر من الكتاب في معرض كلامه عن نظرية هيجل في التراجيديا (المأساة)- «إنه مثل آخر للتهور والاندفاع الميتافيزيقي إلى ميادين ينبغي كبح جماح المجادلين فيها».

تبقى إشكالية أخرى وهي ما يجب أن يدرس في المعاهد والكليات الفنية من علوم تتعلق بالفن وكلمة تتعلق هنا هي الإشكالية في حد ذاته فهناك علوم لابد من دراستها برغم ما قد يبدو من بعدها الشكلي عن الفن قبل التاريخ الوطني واللغة والرياضة وأشياء كثيرة تحتاج إلى عناية ومراجعة دون حساسية.

وإذا كنا نتحدث عن مواد يجب دراستها فإن في مقدمة هذه المواد دراسة علم النقد، فذلك لابد أن يكون فرعاً أو قسماً أو مادة في كليات ومعاهد الفن أو أن تفتح له كلية أو معهداً متخصصا في النقد، فالنقد ليس مجرد كلمات ، وإنما لابد من معاهد وكليات تضع لمدرسته الأصول والقواعد.

ويبقى أنه من حق النقاد أن يضيقوا ذرعا بأنواع التفكير النظري عند الحديث عن الفن، وإذا كان في استطاعة بعض الميتافيزيقيين أن يدخلوا مفهوم الجمال في إطار الفلسفة، ويعرفوه تعريفا يحرز شيئا من الصواب معتمدين في ذلك على نوع من الخبرة العامة الغامضة فإنه لا يرجى من وراء هذا العمل قيمة كبيرة ما لم يكن مبنيا على خبرة بأعمال فنية كثيرة ومتنوعة، حتى لو قام به العباقرة، وهكذا يمكن القول إن هناك أوجه شبه بين الفروض الجمالية والفروض العلمية من حيث إن هذه الفروض جميعاً ينبغي أن تمارس وتختبر وتتكيف لتتلاءم مع الحقائق الكثيرة الخاصة المتنوعة.

وتبقى كلمة أخيرة جاءت عنوانا لكتاب قديم هو «الفنانون والنقاد والفلاسفة، مقدمة في علم الجمال» ترجمة الدكتور إبراهيم إمام ود. مصطفى الأرناؤطي، ومحوره أن العلاقة بين الفنان والناقد والفيلسوف صحية ولازمة لمستقبل الفن التشكيلي وهذه العلاقة يجب أن تكون أصيلة بمعنى أن يدرك كل طرف من أطرافها الثلاثة أهمية وجوده للأطراف الأخرى، وأن يدرك الجميع أهمية هذه العلاقة ليكون لنا فن تشكيلي مصري بالبعد العربي له أو بالبعد المحلي دون تناقض، فثلاثية الأطراف هي بقدر حرصنا عليها سوف تكون هي أيضا أساس تطورنا وأساس تطور الوطن نفسه-لأنها نموذج إن صلح يكون قدوة للمجالات الأخرى في أن نتعاون جميعاً من أجل فن جميل وهادف.

ومن هنا فإن النقد لا يعد نشاطا تنحصر مهمته في تفسير مضمون العمل الفني من حيث مادته وصورته بل هو يعد عملية تبرئة أو إدانة الاستناد إلى المحاسن والعيوب، ولما كانت مادة النقد الجمالي هي إدراك المعايير والموضوعات الجمالية فإن ما يحدد النقد الطبيعي والفني هو دائما كيفية النوع أو الإدراك المباشر له ولا سبيل إلى معالجة تبلد الإدراك عن طريق أي قسط من التعلم مهما كان واسع المدى، أو عن طريق التحكم في أي نظرية مجردة مهما كانت صحتها وهو ما يجدد الحديث المتكرر عن الشروط الواجبة لقبول الطلبة في المعاهد والكليات الفنية وفي أقسام النقد إن فتحت، فليس من المعقول أن يكون المجموع وليست الموهبة هي المعيار، لأننا كما أسلفنا فإن تبلد الإدراك أو غياب الموهبة أمر لا علاج له سواء للفن الإبداعي أو النقد السليم.

**مدخل إلى الفن والنقد التشكيلي معا:**

ربما لا تكون هذه المعلومة جديدة، لكنها على الأقل

تحتاج منا إلى وقفة للتأمل، فمنذ أسبوعين تقريبا أصدر الفنان عصمت داوستاشي ٥٠٠ نسخة من كتيب عنوانه «معرض في كتاب» المعرض المقصود كان عبارة عن مجرد صفحات سوداء يعبر من خلالها داوستاشي عن يأسه إزاء الحال الذى وصل إليه الفن التشكيلي في مصر من تهميش وانعزال عن الجماهير.

واللافت للنظر هنا أن هذا الكتاب الأسود قد حظى باهتمام قلما يتوافر لمعارض الفن التشكيلي نفسها، لدرجة أن كثيرين قد استجابوا لدعوة الفن بقص ما نشيتات وصورة من الصحف والمجلات ولصقها بأشكال جمالية فوق الصفحات السوداء، بل وأرسلوا النسخ له كي يراها!! هذا الأمر وإن كان يعكس الكثير من التجاوب، إلا أنه ربما يؤكد في وجهه الآخر هامشية الفن التشكيلي وانعزاله في مصر.

فهل كان الكتاب سوف يحصد نفس القدر من التجاوب لو احتوى على أعمال فنية؟!

يرى داوستاشي أن الواقع المؤسف للفن التشكيلي ليس وليد ذاته بل جاء نتيجة للأوضاع السياسية والاجتماعية المتردية للعالم العربي وقد أردت أن أوصل رؤيتي هذه بشكل فني لقد أصدرت 500 نسخة وزعتها على الصحفيين والنقاد وبعض الأصدقاء، وأشعر أن رد الفعل تجاه هذا الكتاب رد فعل إيجابي جدا يفوق ردود الفعل تجاه المعارض الحقيقية بمراحل!

أهم مشاكل الحركة التشكيلية في مصر من وجهة نظر صاحب الكتاب الأسود أن الفن التشكيلي بلا جمهور، هو موجود فقط لإشباع رغبة الفنانين، قاعات العرض لا يدخلها إلا الفنانون أنفسهم والجاليريهات تربى زبائن لها فقط، الفن التشكيلي على هامش حياتنا لو توقفنا عنه لن يحدث شيء، حتى الصحافة لا تهتم به وتقوم بتهميشه، مطلوب من الفنانين أن يقبعوا في مراسمهم لأن السلطة تتعامل معهم كأنهم مجرد تجميل حداثي لوجهها. وحتى حينما يفكر المسئولون في تجميل الشوارع والميادين لا يلجأون أبداً لأى فنان حقيقي، بل يكلفون طلبة الفنون بهذه المهام لذا تكون النتيجة غاية في السوء!

عصمت داوستاشي رأى أن انصراف الجمهور هو أهم مشاكل الفن التشكيلي.. لكن الناقد صبحي الشاروني يحاول أن يحلل أسباب هذا الانصراف، إذ يرى أن المعارض لم تعد وسيلة اتصال بين الفنانين والجمهور، والسبب الوحيد لتمسك الفنانين بإقامة المعارض هو حرصهم على التواجد في الوسط التشكيلي ، ويرجع انتهاء دور المعارض إلى تغير الشكل الاجتماعي من المجتمع الصناعي إلى المجتمع الرقمي، وكذلك إلى الدعوة لكراهية الفن المنتشرة حاليا في العالم العربي، وأيضا الفنانون لهم دورهم في انصراف الجمهور لابتداعهم اتجاهات غريبة عن المجتمع الذى يعيشون فيه!!

ألا ترى أن هناك مفارقة في أن يكون للفن في الأربعينيات والخمسينيات مثلاً دور أكبر مما له الآن، رغم أنه من المفترض أن وسائل التثقيف قد زادت؟!

هذه المفارقة يمكن تفسيرها بالنظر للحالة الاجتماعية، النهضة في العشرينيات كانت رفع الحجاب، الآن هناك تراجع عن هذا، بعد ثورة 1919 تصور محمود مختار نهضة مصر على هيئة فلاحة ترفع الحجاب، الآن الحجاب غطى كل شيء ! المفروض أن يغير الفنان اتجاهه.

الفنانون الشبان بدأوا يتجهون لمجال رسوم الكتب، المستقبل للكمبيوتر وما يتصل به، مصممو السجاد عليهم طلب كبير.

لكن الفن سيستمر فيما يتعلق بالجانب الأثرى أو التاريخي ستظل نعجب بفن سعيد ومختار لكننا لن نفعل مثلهما نظرتك غاية في التشاؤم لأنها تعنى بشكل أو بآخر موت الفن، ألا توافقني؟ هي تعنى موت الشكل القديم للفن وظهور شكل جديد له.

من جانبه يرى الفنان التشكيلي محمد عبلة أن الإدارة هي أكبر مشاكل الفن التشكيلي في مصر، فوجود فنان تشكيلي على رأس وزارة الثقافة أشاع نوعاً من الوهم والقيم الزائفة في الحركة التشكيلية في مصر، فقد أصبح فجأة كبير الفنانين ولوحاته أصبحت هي الأعلى سعرا، أيضا معظم قيادات الوزارة من الفنانين التشكيليين ، وهذا يضاعف المشكلة، هل يعقل أن تكون لوحات رئيس قطاع الفنون التشكيلية أعلى من لوحات بيكار وحامد ندا؟، الشيء الثاني أنه لا يوجد تشجيع للنقد ولا رغبة حقيقية من النقاد في المتابعة ،الإدارة تنفق الملايين على المباني ولا تنفق ملاليم على البنى آدمين، الفن يحتاج إلى أوعية يصب فيها، أن يكون هناك نقد وتشجيع للنقد، المشكلة أننا في بلد تحكمه حكومة والفن يحتاج إلى أوعية يصب فيها، أن يكون هناك نقد وتشجيع للنقد، المشكلة أننا في بلد تحكمه حكومة والفن ليس قطاعا خاصا، المجلات كلها حكومية،

لكن لا يوجد نقد ولا نقاد.

ويضيف عبلة: الفنان محاصر في مصر، يجب أن يتملق المسئولين كي يعرض أعماله في القاعات التابعة للدولة، وأن يكون لطيفا كي يقتنوا أعماله في المتاحف أنا أمارس الفن التشكيلي منذ 25 سنة، وعرضت أعمالي في أوروبا، وفي قاعات خاصة لكن مطلوب مني أن أقبل الأيادي كي أعرض في القاعات الحكومية، لم أعرض في قاعة إخناتون لأنني أرفض تملق أحمد فؤاد سليم، ما أقوله قد يبدو شخصيا لكنه ليس كذلك يجب أن تكون هناك محاسبة، لقد بحت أصواتنا من المطالبة بأن تصاحب معارض الآثار المصرية التي تجوب العالم معارض للفن المصري المعاصر دون فائدة، الاستثناءات التي تحدث تكون فقط لصالح الوزير ونوار.

ويقترح عبلة أن تتم خصخصة قاعات العرض التابعة للدولة، أو على الأقل أن يكون هناك نوع من المتابعة لمعرفة هل يوجد جمهور لها أم لا؟ ويشير إلى أن أسرة الفنان ناجي قد تبرعت بمتحفه للحكومة، لكن لو نظرنا إلى دفاتر الزوار سنجد أن شهوراً تمر دون أي زوار، ورغم أنه تكلف الملايين، ويتساءل ما الذي يجعل مكاناً خاصاً مثل ساقية الصاوي يجتذب مئات البشر في حين لا تستطيع مؤسسات الدولة ذلك؟!

ويرى محمد عبلة أن الفن التشكيلي له جمهور، لكنه جمهور نوعي ويحتاج إلى جهود للوصول إليه ودليله على ذلك هو أنه في حالة إقامة معارض في أماكن بها جمهور يفاجأ الفنانون بوجود جمهور متذوق.

أما الناقد التشكيلي كمال الجويلي فيؤكد أن الأمية عامل أساسي من عوامل انفصال الجمهور عن الفن، صحيح أنها كانت موجودة في الخمسينيات والستينيات ورغم هذا شهد الفن التشكيلي إقبالا من الجمهور، لكن هذا يرجع إلى أن ثورة يوليو اهتمت بالفنون اهتماماً كبيراً وكانت حريصة على وصولها للناس لدرجة أن معارض الفن التشكيلي كانت تقام في سرادقات بالشوارع وفي المقاهي، أي أن الفن كان ينزل للناس في الشارع بالمعنى الحرفي، لأن الوضع اختلف كثيراً إذ لا يوجد من يهتم بالجمهور.

ويضيف الجويلي أن ثمة تغيرات كثيرة قد حدثت للأسوأ، ففي الماضي كان الطالب يلتحق بكلية الفنون بعد نجاحه في اختبار شديد الصعوبة، الآن يدخلون الكلية بالمجموع وباختبار قدرات بسيط، الكلية تضم الآن أكثر من ألف طالب معظمهم غير موهوبين، وهي لا تستوعب ربع هذا العدد.

أيضا ثمة اتجاه الآن لتشجيع التجارب الجديدة حتى لو افتقرت للموهبة، صالون الشباب تحدث فيه مهازل باسم التجريب، النقاد متهمون بأنهم أحد أسباب الأزمة فما رأيك؟ النقد موجود لكن لا يوجد من يقرأ أو يسمع لست أدافع عن نفسي، لكننا نقيم ندوات في جمعية نقاد الفن التشكيلي، ولا يحضرها إلا أعضاء مجلس الإدارة الملزمين بالحضور! هل راح بلا رجعة الزمن الذي حلم فيه صلاح جاهين وعبد الحليم بتماثيل رخام ع الترعة وأوبرا في كل قرية؟!

**النقد الفني التشكيلي: غوص في الأعماق**

النقد بمفهومه المطلق هو الخيط الواصل بين المنجز الإبداعي والمتلقي، المعني بحواس النص الإبداعي وهو يسهم بالوعي الفني لدى الجمهور، وعامل من عوامل الثقافة الفنية ومهمة الناقد الحقيقية هي فك وتوضيح وتقريب الرموز وتفاعلاتها ضمن منظومة فنية لها ·رجعيتها للجمهور في محاولة لدخول الإنسان عصر الصورة التي تهجم علينا عبر قماشة اللوحة المسندية أو المنحوتة أو الصور.

وعلى العموم يتكون انطباع بأنه لدى العلاقة المتبادلة بين الفنان والمشاهد تبقى كل الصعاب والواجبات في قائمة حساب الفنان بينما تبقى للمشاهد حرية أن ينظر قدر ما يشاء وحسبما يشاء، والمعروف أن اللوحات الأكثر إتقانا تجتذب المشاهدين أكثر من سواها وكذلك اللوحات الأكثر بريقا، وإن علاقة المشاهد بالعمل الإبداعي ومن ثم المتعة التي يستطيع أن يجنيها منه مرتبطة بمستوى تقبله للعمل الذي أمامه، وتختلف رؤية المشاهد العادي عن الناقد من حيث الرؤية الخاصة بمدلولات المنجز الإبداعي؛ فالناقد هو الأقرب للفنان والمتلقي وهو الأكثر غنى وقدرة على كشف سرائر المنجز، وتحليل العمل الفني ليس بالأمر اليسير لكنه بالمستحيل خاصة من أناس لهم في هذا المجال العمق على المكاشفات الراهنة في المستوى الحقيقي للعمل الفني.

ونلحظ أن معظم الذين مارسوا النقد كانوا كتاباً أو صحفيين أو تشكيليين وسادت فترة يقوم الناقد بالمديح المسهب للفنان ولأعماله الفنية إن كانت هناك صداقة

تربطهما، أو أنه من نفس الاتجاه الذي ينتهجه لذا تجده قادراً على الخوض في الكتابة عنه لإبراز ذاته من خلال عمل غيره الذي يحن إليه، أو العكس إذا كان على اختلاف معه فنجد النقد والتجريح لحد الإيذاء أو التهميش، بل يسعى للتغييب سواء في مقالاته أو آرائه حول المنجز أو عدم احترامه لكل ما يقدم.

وترى أن بعض من يتناولون الكتابة النقدية يحرصون على الحضور المتواصل للمعارض والأمسيات الفنية والأدبية بغية التفاعل وإثراء الحدث بالرأي والحوار الجاد الذي بدوره تفعيل دوره كناقد أو ككاتب ، مهتم بكل حدث جاد أو متواضع وإضفاء صيغة الاحترام للعمل والجهد المبذول مهما كان مستواه.

وآرى أنه من الضروري في هذا المجال أن نخلق نوعاً من النظرة المتفائلة والجادة في إلقاء الرأي بعد معرفة المستوى والعمر للمنتج حتى تكون العبارات أقرب للقبول بدلا من زج كلمات فضفاضة لا يدرك معناها أي إنسان مهما كان متعلماً، وساحتنا التشكيلية المترهلة بل المتصدعة بحاجة لمن ينشلها من صدئها ويزيل عنها تلك البقع التي تغطي سطحها وينبش فيما تبقى منها للنهوض بها إلى أفضل مستوى وتدعيم تلك العناصر لإبرازها وخلق روح العمل الجاد المتواصل فيها حتى لا تصدأ، فساحتنا مليئة بالمبدعين الشباب والنهوض بهم واجب على كل مبدع ومحب ومخلص.

**أولا: تعريف النقد**

النقد هو إظهار واستنباط العيوب من شيء ما وتكون هذه الاستنباطات مبنية على أسس معينة تحكمها ضوابط وأخلاقيات، والأخلاقيات من أهم ضوابط النقد وهو استشعار الجانب الأخلاقي في الرد ومراعاة نفسية صاحب العمل.

**ثانيا: أسس النقد**

لكي يكون النقد نقدا بناء فإنه يجب أن يكون مبنيا على أسس تكون نابعة أحيانا من خبرة الناقد وثقافته الفنية، ومن أهم الأسس ما يلي:

1- التصميم.
2- فكرة العمل.
3- قدرة المصمم على إيصال الفكرة للناقد أو المشاهد.
4- اختيار ألوان العمل.
5- التأثيرات الدمجية.
6- خلفية العمل.
7- المحتوى النصي «الكلمات».
8- التأثيرات الثانوية مثل الظل.
9- الصور المختارة في العمل وتأثيرها على التصميم سواء كان تأثيرا إيجابيا أو سلبيا.
10- الأمور التي تؤخذ على التصميم إيجابا أو سلباً.

**ثالثا: ضوابط النقد**

لكي يكون النقد نقدا بناءً وإيجابياً ومحفزاً لصاحب العمل على التقدم يجب أن يكون مقوما بضوابط أخلاقية تشجع صاحب العمل على العمل أكثر وأكثر ليتقدم مستواه. من هذه الضوابط:

- محاولة تخفيف حدة النقد وذلك باستخدام ألفاظ أجمل وتشعر صاحب العمل بأن الناقد يسعى لتشجيعه وليس لتحطيمه أو تحبيطه ( لكن انتبه إلى ضرورة ألا يكون ذلك على حساب النقد الذي يدخل في باب المجاملة).
- مراعاة مشاعر ونفسية صاحب العمل خاصة إذا كان مبتدئا في التصميم فيمكنك نقد عمله بأسلوب راق وأسلوب جميل.
- لا تجامل.. ابتعد عن المجاملة التي تعود على صاحب العمل المسكين بالخسارة والتي لا تشجعه على التقدم بل بالعكس تجعله ثابتا مكانه. لكن انتبه أن تكون عدم المجاملة في تحطيمه ، بل حاول استخدام ألفاظا رقيقة.
- انتبه من الكلمات التالية: ( لم يعجبني التصميم.. حاسس فيه حاجة ناقصة بس قادر أعبر هو إيه لم توفق في العمل) وغيرها من الجمل المبهمة وغير المفهومة لماذا لا تكتب نقدك أو تكتب الشيء الذي لم يعجبك.. أليس هذا أفضل؟
- لا تجامل.. لا تجامل.. لا تجامل.. خاصة إذا كانت المجاملة مع شخص تعرفه، للأسف هناك من يجامل لأن صاحب العمل صديق له، أو يحطم بقوة لأن صاحب العمل عدو له أو لا يعرفه، انتبه من المجاملة حتى لا تقع في خطأ.

**الرسم**

كلمة عامة فكم مرة أمسكت القلم وحركت يدك فوق الورق ماذا تريد أن تقول للعالم حينها؟.. وبماذا كنت تفكر.. أكنت تعبر.. كلنا يعبر.. الطفل يخط خطوطا نسميها نحن الكبار خربشة ولكنها عالمه ويعبر عنه بلغته البسيطة والمعقدة في وقت واحد.. وأنت قد تكون مشغول البال

وتفكر في موضوع وإذا كان بقربك قلم وبشكل تلقائي سوف تمسكه وترسم حروفا أو دوائر أو خطوطا أو.. إلخ المهم أنك رسمت شيئا على أي خامة وبأي خامة! هذا ليس مهما المهم هو لماذا؟.. هل سألت نفسك مرة لماذا أنا رسمت هذا ولونته بهذا الشكل؟.. هل كنت تنفس عما يدور بداخلك وتطلق بشكل صامت كلمات غير مسموعة.. هذا ما أود معرفته خصوصا الرسامين أو من اهتموا بالرسم وكان لهم هواية..

ماذا ترسم ولماذا؟ ولي رأى في ذلك وأحب أن يعرفه غيري، نرسم ربما لأن على الورقة فقط تستطيع أن تحكى كل ما يختلج في نفسك بكل عفوية وتلقائية.. تحكى لحظات انكساراتك وألمك.. تحكى لحظات فرحك وانتصاراتك.. لغة لا يجيدها الكثيرون ولغة لا يفهمها الكثيرون.. سحرها في صدقها .. تلك هي لغة الرسم، كما نحن في حياتنا للأسف نقوم بأشياء كثيرة لا نعرف مضمونها ولا فلسفتها وبدون الدخول في حوارات كثيرة فالرسم ببساطة هو لغة تحاور فمثلا يمكن أن تخبر شخصا ما بأن المرور في هذا الشارع ممنوع بواسطة مكبر صوت أو أن تمنعه بالقوة من العبور، أيضا يمكنك أن تضع إشارة أو رسمة بسيطة يفهم منها أن العبور في هذا الشارع ممنوع، فأي تلك الخيارات أفضل؟ .. أيضا نحن نرسم لأننا في حاجة لأن نعبر عما يجيش في صدورنا من أحاسيس ومشاعر قد لا نستطيع أن نعبر عنها بالكلمات وقد تكون في حالة مزاجية سيئة وتمسك القلم فإذا بخطوطك حادة وقوية وكأنك ستقطع الورقة التي تمرر عليها القلم والعكس إن كنت في حالة هادئة ترى خطوطك ناعمة ورومانسية تعبر عما تحس به فعلا، والرسم أيضا هو انعكاس رقيق وشفاف لشخصيتنا وثقافتنا ولأن الرسم والفن عموماً يحتاج إلى ثقافة تشكيلية لذلك فكثير منا لا يدرك لم نرسم ولماذا؟

**أحب أن نتحدث عن الفن**

1- أهميته .. الفن مطلوب اجتماعياً.. وبصراحة الألوان تتحكم في المشاعر.. يعني تقدر تسير مجتمع كامل من الأحاسيس.. أو تجسيد معان..

2- مشاكله.. مشاكله كثيرة لا يمكن حصرها.. المشكلة تعتمد على انتقاء المتذوق للرسم.

3- تأثيره على المجتمع.. الفن شيء حلو ومطلوب اجتماعيا.. فيه إحساس بالحياة فيه نقل مشاعر فيه إحياء طبيعة فيه رومانسية.. ويرضه فيه آهات وآلام.. وفيه فلسفة معينة وإبراز حقيقة وتجسيد شخصية لكن لي شرط أن كلنا نقدر نحس في إحساس الرسام.. أنا أعتقد أن اللوحة تعكس شخصية الرسام.. يقولون المعنى في بطن الشاعر.. أنا أقول المعنى في جعبة الرسام.. ولكن بالنسبة للألوان هي عامل مهم للتخفيف من وحشة المكان.. أو بعث الإحساس بالمكان.. يعني مثل الطبيب أو غرفة المريض هذه الألوان موضوعة بعد دراسات.. لكنى يخفف من شحن نفسية المريض.. أنا أعتقد أن أي مكان اجتماعي.. يحوى أعداداً كبيرة من أفراد المجتمع توضح الألوان من ضمن البرستيج المتبع لدى طبيعة وجود الأفراد أو طبيعة المكان..

4- كيف يفكر الفنان.. أنا أقول إن اللوحة كالقصيدة تعبر ما بداخل الفنان وتفضح مشاعره في تلك الساعة رغماً عنه فالفن مشاعر وإحساس فلابد أن تظهر مشاعر الفنان وما بداخله إما من خلال التصميم أو اللون، فيمكن لأي ناقد فني أن يكتشف ما بداخل الفنان من ألم أو حزن أو حب من خطوطه وألوانه فالفنان مثل الشاعر مفضوح المشاعر.

5- لماذا يرسم رسامون بطريقة غامضة؟

6- لماذا نختار هذه أو تلك الطريقة للرسم؟

7- كيف نعبر بالرسم؟

**الفنون التشكيلية التطبيقية**

الآن: هل هناك فرق إذا قلنا فنون تشكيلية كبيرة أو فنون تشكيلية صغيرة؟.. وهل يوجد استخدام لهذه الكلمة بصفات متضادة على هذا النحو؟.. أجل، هناك فنون تشكيلية أو فنون تشكيلية كبيرة يمكن عدم استخدام هذه الصفة بجانبها لأنها تشير إلى فنون التصوير والنحت والطباعة والرسم، أما الفنون التشكيلية الصغيرة أو الفنون التشكيلية التطبيقية هي أشغال الخزف والفسيفساء والبلاط والنسيج وأشغال المعادن والأثاث ثم الأسلحة والملابس الحربية وكذلك صناعة الكتب، ومن أكثر أنواع الفنون التطبيقية شيوعا في الاستخدام هي أشغال الخزف (pottery)، دعونا نتعرف على هذا النوع من الفن الراقي عن قرب وهو كيفية تشكيل الصلصال أو الطينة المستخدمة في إعداد القطع الفنية لتخرج لنا بهذه الصورة البارعة.

**أشغال الخزف (pottery)**

**أ- التشكيل**

الشخص الذي يقوم بعمل الأشكال الفنية يطلق عليه اسم الخزاف وأدواته التي يستخدمها إما عجلة الآنية

كجهاز أساسي في تشكيل خامة الطين، وفي بعض الأحيان الأخرى تعتمد فكرة التشكيل على اليد البشرية باستخدام الأحجار المستديرة الشكل، لكن باستخدام عجلة الآنية سهل على الخزاف القيام بعمله كما أتيحت له الفرصة بتنفيذ مجموعة كبيرة من الأشكال، حيث توضع الطينة وهي لينة على عجلة تدور في الاتجاه الأفقي ثم يضغط باليد على الطينة أو الصلصال أو تستخدم عصا خشبية يوجهها الخزاف في عمل أي شكل من الأشكال يرغب فيه أثناء دوران كتلة الطين وتشكل بذلك الطينة وتتفتح كالزهرة في أشكال لا حصر لها ويحدد الشكل النهائي يدوياً أو بالاستعانة بالقالب الآلي الدائري، فنجاح الشكل يعتمد على بداية العملية وليس معالجته النهائية.

**2- الحرق:**

بعد الانتهاء من التشكيل يقوم الخزاف بالمرحلة الثانية، مرحلة الحرق بتعريض القطعة الفنية للحرارة في الفرن المخصصة لذلك لتصبح صلبة، ثم تستعمل عملية الحرق مرة ثانية في درجة حرارة أعلى عن المرة التي تسبقها بعد عملية الطلاء الزجاجي الذي يطبق على معظم المشغولات الخزفية حيث تجعل شكلها كالزجاج تماما ووظيفة هذا الطلاء الزجاجي:

1- منع وجود مسام بالقطعة الفنية.

2- يستخدم كلون جمالي ينعكس على لمعان القطعة الفنية.

3- إكساب سطح القطعة الفنية ملمساً ناعماً.

**3- الزخرفة**

هي الأساليب التي يضيفها الخزاف لقطعته الفنية من نحت أو تفريغ لبعض المساحات بحيث تكسبها الجمال والجاذبية وهذه المرحلة السابقة على عملية الحرق لأن الخامة مازالت لينة يسهل التعامل معها قبل حرقها، وسواء أكانت هناك مشغولات زخرفية على القطعة الفنية أم لا فالقطع الخزفية لها رونقها وجاذبيتها بل أصبح الإنسان يستخدمها في العديد من أغراض الزينة، كأدوات للمطبخ .. إلخ..

**المدرسة الشعبية في الفن التشكيلي**

بدأت الفنون التشكيلية في العصر الحديث في مصر متأثرة بالتعليم والمناهج الأوروبية على يد الأساتذة الإيطاليين والفرنسيين في كلية الفنون الجميلة في بدايتها في القاهرة، وكذلك من خلال البعثات الخارجية وبسبب هذا التأثير الأوروبي على الفنون التشكيلية في مصر بداية من الحملة الفرنسية والبعثات الأوروبية في عهد محمد علي باشا ثم أساتذة الفنون الجميلة، فقد أصبح الطريق إلى إيجاد بصمة مصرية صميمة محفوفا بالصعاب والتحدي، وألقى على عاتق العديد من الرواد الأوائل من الفنانين أمثال راغب عياد (1892- 1982). ومحمود سعيد (1897-1964) مهمة إعادة اكتشاف الهوية المصرية، ووجدوا في الهوية المحلية المتأصلة عبر التاريخ نبع الإلهام الضارب في جذوره.

وبفضل هذا الجيل ظهر على مسرح الفنون أسلوب أصيل مما يمكن أن نطلق عليه مدرسة الفنون الشعبية وهو أسلوب فني يتناول اللوحة التشكيلية في مضمونها ورسالتها وأساليبها التقنية من خلال رؤية وثيقة العلاقة بالهوية المحلية الممتدة عبر التاريخ والتي كانت سائدة قبل التأثيرات الأوروبية وتستمد هذ الهوية شخصيتها من تقاليد منمنمات الخطوط الإسلامية وتقاليد الرسوم المصرية القديمة فنجد أن المدرسة الشعبية في الفن التشكيلي تتسم:

- بحرية التعبير في حركة الأجسام والأيدي والأرجل.
- التكوينات المزدحمة العناصر كما هو مبين على سبيل المثال في الفن المصري القديم من حلول فنية مثل التصفيف ( أي رص الكتل الواحدة بجانب الأخرى).
- إهمال المنظور والاهتمام بالزاوية الجانبية في رسم الأشخاص والحيوانات.
- توزيع العناصر والموضوعات على مسطح اللوحة مع إغفال المقاييس والأحجام الذي ترفضه قواعد المنظور، وهي تقاليد فنية ينفرد بها الشرق على مدى التاريخ بالمقارنة بالرسوم الغربية.

ولقد أتاحت هذه الطريقة لفناني المدرسة الشعبية الإكثار من العناصر المرسومة في المساحة الضيقة التي تتيحها اللوحة، وتعتبر هذه الملامح من معالم غالبية أعمال الفنانين الشعبيين.

ويتضح من هذا أن المدرسة الشعبية في الفن التشكيلي لديها الإحساس العميق بالتراث والبعد عن التبعية والتأثيرات الغربية.

وينتمي معرضي ( تصاوير وأمثال شعبية) إلى هذه المدرسة الشعبية في التعبير، حيث يجد المتلقي في لوحات المعرض عنصر الروح المصرية الصميمة، كما تبدو في

جانبها الشعبي المتوجه إلى قاع المجتمع بأسلوب تعبيري ربما يتسم بالسخرية أحيانا وبالبعد عن الفلسفة والتعالي والنظرة الأكاديمية الباردة، وقد توجهت في لوحات هذا المعرض إلى البيئة من حولي بعين فطرية وتحدثت بلهجة دارجة يفهمها الجميع بقلب مفتوح ، وبخطوط طفولية بها بعض المبالغة أحيانا تشكلت أبجدية لغوية بسيطة ومباشرة ، وتتميز الخطوط في اللوحات بالقوة والتحديد باللون الأسود مبتعدة عن النعومة المرفهة والتفاصيل غير الضرورية شأنها في ذلك شأن الرسوم الشعبية عبر التاريخ.

**الفن التشكيلي: من المنشأ إلى المأزق**

أول تعبير عن الفن التشكيلي: في البدء كانت الرسوم البدائية هي الوسيلة الأولى للتعبير عن إنسان العصر الحجري، وقد عبرت الرسوم التي تم اكتشافها في كهوف الصين عن هذه الرغبة الأزلية عند الإنسان في نقل الانطباعات والأفكار فوق الحجر عن طريق النقش والنحت، ومن هذه الساعة ولد أول عمل فني تشكيلي، ومن بين هذه الأعمال كان ذلك النحت المعبر عن خوف الإنسان من قسوة الطبيعة وضراوة الوحوش ورغبته في الانتصار عليها.. فنقش على جدران الكهوف شكلاً بدائي اللثور الوحشي وهو يتهاوى أمام ضربات الصياد.

كانت أياما ثقيلة ويملؤها الغموض.. ولكن إذا به يكتشف الإنسان في داخله الوسيلة السلمية والذكية لتفريغ الشحنات والانفعالات التي تعتريه من غضب وخوف ورغبة في السرد والقصص والتواصل مع الآخرين، واستمرت الأجيال البشرية المتعاقبة في اعتناق هذا الأسلوب في التعبير ثم كان التطوير والتجديد وولدت بهذا أول قناة إعلامية ثقافية على كوكب الأرض وتطورت الرسوم البدائية وأصبحت أكثر دقة.. وظهرت بمزيد من التفاصيل والأبعاد وخاصة عند اكتشاف الإنسان للألوان وتأثيرها في حياته، وكانت الألوان الأساسية الأولى هي الأقرب إلى الطبيعة من حوله فوضع الإنسان يده على اللون الأخضر ( لون النبات) واللون الأزرق (لون السماء والبحر) واللون الأحمر ( لون الشمس) واللون الأصفر ( لون الرمال)، وقد تكونت بذلك أول (باليت) في التاريخ، كانت اللغة الأولى قبل كل اللغات هي لغة الخطوط المرسومة قبل لغة الصوت والحرف والنغم وانطلقت مسيرة الرسم وتحولت تدريجياً عبر مئات الألوف من السنين من وسيلة تعبيرية أساسية للتواصل بين الأجيال والحضارات ونقل الواقع من جيل إلى جيل إلى أداة تعبير عن رؤى الإنسان لأفكاره الأكثر عمقاً لمنحنيات أكثر تعقيدا في دهاليز النفس البشرية وبحث مضن لاكتشاف مواطن الجمال والانسجام في الكون والإنسان والطبيعة وأطلق الفنان لخياله العنان ولم يعد يتقيد بالواقع وتفاصيله التي تراها عينه المجردة، وإنما نراه يغوص في الأبعاد والأعماق محاولا استنباط أبجدية بصرية جديدة لكل شيء بدءاً من الشجرة والبحر والجبل وانتهاء بالإنسان ومواقفه الحياتية وأحلامه وخيالاته فتفجرت طاقات إبداعية حرة ورؤى فنية مستقلة عن منظور النقل الحرفي للواقع.. وبمزيد من التمرد والرفض للمسلمات ( كما هي طبيعة الفنان) تعددت أساليب التعبير من خط ولون وتكوين مما أطلق عليه النقاد ( المدارس الفنية).. وكما أن هناك قراءات متعددة ومختلفة للفكر الإنسان عند الفلاسفة كانت أيضا هذه الاختلاف في المنظور والتفسير عند الفنان التشكيل للأشياء، وقد لا يرى المفسرون لهذه الظاهرة أية غرابة أو تناقض.. وحجتهم في ذلك هو اختلاف مظاهر الكون نفسه فكما أن الله الخالق والمبدع الأعظم وضع في الكون عددا لا حصر له من ألوان وأشكال وإيقاعات وخطوط في الورود والجبال والبحار والرمال والحيوانات والنجوم والكواكب تنطلق كلها بالوفرة والكثرة العددية من التباين والاختلاف، وكما لكل إنسان بصمة وملامح مختلفة كذلك كانت إبداعات الفنانين لها أبجدية وملامح وطعم مختلف.

ولعل من أسباب سرور وانتشاء متلقي الفن أنه يعبر فوق كل هذه الجسور والأساليب ويستنشق عبير كل مبدع ويقرأ فوق مسطح اللوحات والأعمال النحتية سطورا من كتاب له ألف صفحة وصفحة وكل صفحة لها معناها الخاص وشخصيتها الخاصة وطعمها الفريد، إنه الفن وإبداعاته.. إنه العشق في ذاته.. إنها حكمة الخالق في مخلوقاته.

النقد الفني يكون كالآتي:

- الشكل والمضمون.
- التكوين.
- الألوان.
- الحركة في العمل الفني.
- الإيقاع في العمل التشكيلي.
- التوازن.
- الفنانون وقواعد الفن.
- الإنتاج الفني المعاصر.

**الشكل والمضمون**

لا يمكن للنقد أن يكون سليماً ما لم يكن مبنياً على أسس واضحة وله معايير محددة، ولا يمكن للناقد أن ينقد عملا فنيا ما لم يفهمه الفهم التام ولنقد أى عمل فنى لابد من النظر إليه من جانبين وهما: الشكل والمضمون، فالشكل فى العمل الفنى التشكيلى يكمل المضمون وطبعى أنه قد تكون هناك أعمال فنية ذات أشكال جيدة ومضامين ضعيفة وقد تتسم بقوة المضمون وضعف الشكل والمضمون أو الرسالة التى يريد الفنان أن يقولها عن طريق عمله الفنى قد تكون كبيرة أو صغيرة ذاتية أو موضوعية، خاصة أو عامة، محلية أو عالمية فإذا ما تحدثنا عن لوحة بيكاسو مثلا (الجرنيكا) فإننا لابد أن نبحث عن مضمونها وهو الحرب الأهلية الأسبانية أو الحرب عامة، وأيضا لابد من التحدث عن شكلها ويشمل حديثنا عن شكلها، خطوطها وألوانها، والمساحات التى بها وغير ذلك، وإذا كان العمل الفنى الذى ننقده هو قصيدة شعرية فإن الشكل يشمل التفعيلات والموسيقى الشعرية وإيقاع الكلمات ولغة الشاعر وعلاقة الكلمات ببعضها وهكذا أما مضمون القصيدة فهو القول الذى يريد أن يخبرنا به الشاعر وقد يكون عن الحرب أو السلام وغيرها.

والمضمون أو المحتوى فى العمل الفنى من العسير حصره فمواقف الناس من الأعمال الفنية ودورها يختلف من فنان لآخر ومن بلد لآخر ومن زمن لآخر، فهناك من يرى أن الفن وجد فى الأصل للترفيه عن الإنسان ولتخفيف آلام الحياة عليه ومن يرى أن الفن سلاح وأن للفن دوراً كبيراً فى الحياة يمكن أن يؤدى، ومن الصعب جداً تقويم الأعمال الفنية فى عالم اليوم لتعدد المدارس الفنية ولاختلاف وجهات النظر وفلسفات الفن والجمال، ومن هنا اختلط علم الجمال بالنقد، والفن لغة تخاطب الوجدان وهو لغة كاملة لها حروفها الخاصة ومفرداتها وتعبيراتها الخاصة التى ينبغى تعلمها لتسهل علينا مهمة الاتصال والتخاطب بهذه اللغة فالإنتاج الفنى هو بمثابة الرسالة التى يرسلها الفنان، والشكل الفنى ( اللوحة قطعة نحت أو خزف أو معزوفة) هو الوسيلة التى يتوسلها لتوصيل رسالة إلى المتلقى والمتلقى عندما يستقبل رسالة الفنان لابد من أن يتأثر بها ويتفاعل معها وقد يعبر عن ذلك للفنان وتحدث عملية تغذية راجعة ويتم الاتصال والتعلم عن طريق الفن وتجدر الإشارة هنا إلى أن أول من حدد الحدود وقعد القواعد للتربية عن طريق الفن وهو السير هيربرت ريد فى كتابه «التربية بواسطة الفن.»

**التكوين**

يتكون العمل الفنى التشكيلى من جزيئات تتجمع لتنتج الكل أو تنتج الموضوع أو التكوين، ولكى يتصف أى تكوين بالجمال لابد من الاهتمام بتصميمه فالتصميم هو التخطيط لتنظيم العناصر المكونة للكل فى الشكل الموحد وللتصميم عناصر وأسس منها الأشكال والنقاط والخطوط والأحجام والملمس.

**الأهداف الرئيسية للبحث فى المجال النقدى التشكيلى**

1- التواصل مع الباحثين ونقاد الفن التشكيلى العربى.
2- التعريف بأعمال الكتاب والنقاد والتشكيليين العرب.
3- توسيع دائرة الاهتمام بالتجارب التشكيلية العربية.
4- توثيق الحركة التشكيلية العربية عبر اشتغالات نقادها.
5- تشجيع المواهب النقدية الشابة والتعريف بها.
6- رصد حركة النقد التشكيلى فى المحترفات العربية.
7- بناء الصلة بين المجتمع وفنونه عبر اللغة النقدية.

**مراجعة النقد التشكيلى**

مراجعة النقد التشكيلى فى الجانب المتصل بما هو مؤثر فى حياتنا الثقافية والإبداعية، عبر تحليل المبصرات، يجعلها مرتبطة بالحاضر، ومعبرة عن زمنها الخاص، الذى يبرز حدودها الإبداعية، وإمكاناتها الخاصة، وظروف تخلفها عن تأكيد وجودها الحى والأسباب التى تحول دون ربطها بتيار، أو تيارات كان من الممكن أن تتولد لربط حركة النقد بما هو منتج فى العالم خاصة بعد اتساع رقعة الثورة المعلوماتية، وربط العالم بشبكات من المعلومات تتجاوز ما كنا نتوقعه فى هذه المعالجة التاريخية، إضافة إلى مشاركة نقادنا فى عمليات تبادل المعلوماتية، واشتراكهم فى تحرير المواد الصحفية فى كثير من الصحف الصادرة فى أصقاع العالم، مما يؤهلهم لوضع خطاب فنى يحمل خصائص النزوع إلى تراكم المعارف الموضحة لحال التشكيل العربى بعمومه ، والمقاربات التى تجمع حدود التجارب القطرية إلى بعضها كنسيج إبداعى، تتكامل خصائصه بتكامل الذات المبدعة بعيدا عن صيحات الاتباع والوقوع فى مغناطيسية *إبداع الآخر البصرى* النابع من التقليد الذى تكلم عنه النقد لإخفاء العجز فى

قواه التحليلية، وابتعاده المقصود عن تشكيل نظرية تهتم بالتعبير البصرى وإقامة ركائز ثابتة تتمحور حولها مجموعات المبدعين وهم يحاولون عرض تصورهم للحياة الصورية بمفهومها الواسع، والأخبار عن المرئيات العربية المعاصرة من خلال مقولات العصر، ونماذجه الفلسفية التى تشير إلى دلالات بصرية متغيرة، ومختلفة ومتضادة، بحسب تسجيل تلك الظواهر بوصفها ناتجة عن منهج تصوغه مناهج الفن الحديث فى العالم بالعودة إلى الذات كمعادل للوعى الذى يقود إلى حقيقة العلاقة بين المرئى والرائى ومـادة الرؤية فكيف ترى، ومن الذى يرى، وهل تشكل المادة البصرية المنتجة مادة رؤية تستحق ما تولى من اهتمام، أم أنها لم تصل إلى هذا الاهتمام بعد.

لا نختلف كثيراً، أو لنقل إن الآراء تتعدد حين تقول: إن من يرى هو الذى يمتلك وعياً بصريا للجوانب الفنية والتقنية والتاريخية لعملية الإبداع البصرى، بل إن قراءة إمكانيات هذا الرائى تقود إلى الحضور العالى السوية المميز لارتباطه بالحركات الفنية بحيث يستطيع أن يوضح الإضاءات اللازمة حولها، وأساليب العبور إلى فهمها، كمنتجات إبداعية ليست معزولة عن الفعاليات الاجتماعية والفكرية.

وإذا كانت الأقلام النقدية فى المراحل المرافقة لهذا التراكم البصرى عاجزة عن مواكبة التطورات السريعة والمضطردة فغالباً ما كانت تخفى عجزها خلف سلسلة طويلة من الإحباطات، حاولت أن تلصقها بالفنون البصرية، وليس أدل على ذلك من الاتهامات المستمرة بتبعية هذه الفنون للغرب، والتندر بالمؤثرات العربية على بول كلى وديلاكروا وفازاريللى، وغيرهم ممن بتنا غير راغبين بترداد أسمائهم فى كتاباتنا كأبطال تاريخيين يقودون كل مراحل الإبداع العربى فى المجالات البصرية المتنوعة ( يلاحظ غلبة الفنانين العبرانيين)، ولا يخلو مقال كاتب تشكيلى من هذه الشكوى، التى لا تشكل أكثر من عجز واضح عن قراءة التاريخ، والسبل التى تساعد على إعداد إمكانات التواصل فيما بين أطراف العملية الإبداعية.

ولست أنكر نهائيا الدور الكبير الذى أداه النص النقدى الغربى فى قراءة الأعمال الفنية فى الغرب كما أنى لا أنكر علاقتنا بهذه النصوص أو الفنون التى تم تطبيق العمل عليها أكاديميا وفعليا فى أغلب المحامل الفطرية.. إلا أن ما أعنيه هنا أن النقاد والتشكيليين العرب غالوا فى مصادرتهم للمبدع العربى، تغطية لقصورهم التصويرى وإخفاء لعجزهم عن الاهتمام بمتطلبات الحركات الإبداعية البصرية فى العالم العربى، وإذا كان انسحاق مبدع النص النقدى العربى أمام مثيله الغربى مثار نقاش، فإن المبدع البصرى التشكيلى فى منطقتنا قد تجاوز هذه العلاقة منذ فترة طويلة، إضافة إلى تجاوزه لمصائب الواقع الثقافى والفكرى العام فى الدول العربية.

إن إبداع العمل الفنى يخضع لنظام الروح الباحثة فى كل لحظة من لحظات تألقها وتصورها، وما يتجاهله النقد أن العمل الفنى لا يريد أن يحقق فى أمور الحياة مكاسب تضيف حقائق جديدة بقدر ما تريد أن ترسم صورة إمكانات البحث وتوجيه الممارسة باتجاه ثقافة العصر، لإغناء لغة وإعلاء اقتران الإنسان بطبيعته البشرية، لتجاوز وتخطى ما نفترض أننا بدأنا به من رؤى تتجاوز ما يمكن أن نراه فى حياتنا، فأهمية العمل الفنى الذى يجب أن يلقى اهتمام النقد والنقاد إنما تتجلى فى الإمكانات التى يخلفها للحوار، سواء فيما بين الفنان وعمله الفنى، أو فيما بين المتلقى والعمل الفنى، أو فيما بين المتلقى والفنان.

وأعتقد أن الأهم هو ما تثيره العملية الفنية بمجملها من حوار فيما بين المتلقى وروحه أو ذاته أو تركيبته فمن خلال هذا الحوار يلمس الناقد السوية البصرية التى تعيشها الحركات الفنية، وما استطاعت أن تعكسه من قيم ترفد الحياة بطاقة الاستمرار والعدالة والجمال،متجاوزة قلق العصر، وتناقض الفكر واهتراء الأخلاق بالتأكيد على ممارسة العملية الإبداعية التى ترغب أن يمارسها النقد من منظوره وموقعه واهتمامه الإنسانى.

وإذا كنا نشير دائما إلى القيم الإيحائية التى يقدمها النحت اعتماداً على ما يبثه العمل الفنى من إيحاء ، فإن المقصود هنا ليس التطابق الإيحائى قدر ما نشير إلى الرسالة التى يحملها كل من النقد والتشكيل خارج أطر التعقيد الذى يطال ميكانيكية إنتاجهما ، فكل منهما يحتاج إلى موهبة متميزة كى يقدم الحوار المطلوب منه فلسفيا واجتماعيا وماديا، وبما يحقق صلة أى منهما بمسائل علم الجمال الإنسانى وقوانينه وتحليلاته، وكل ما يشير إلى أنهما يبدعان الحياة فى محيط ظروفها المعرفية.

الصياغة البصرية، ونقدها سائل أو حوامل أشمل من الكوادر العامة التى تقود إلى حرفيات تجمد بمرور الزمن ولا نعيشها القول بنكهة الهوية لأن ما تدعوه الجوانب

التحريضية للتصور وإبداعه ، الإشارات التخييلية ستكون آنذاك بعيدا جداً عن فضاء الانتشاء بما يضيف إلى التجربة، ولن يكون بمقدور النقد تحقيق عدالة المحايدة فى النظر إلى العمل الإبداعى، ومنتجه، فردا كان أم جماعات، كما أن الحوار الذى قدّمه التصور سيفقد حرارته الدرامية وقواعد صياغة إيقاعاته البصرية.. أى أن اللغة التى يمكن أن تضبط العلاقة فيما بين المبدع التشكيلي والمبدع الناقد ستكون عرضة للتهتك والابتعاد عن معالم التصور وساحات الاشتغال به ولكى لا يبدو أن هناك صراعا بين التشكيل ونقده أوالإحالة إلى قضايا إيجابية بمواجهة أخرى سلبية لابد من الإشارة إلى أن نسيجاً واحداً يفترض أن يجمع كلا منهما، إذ لا تشكل الإشارة إلى تناقضها أحيانا أكثر من احتساب التعامل مع تركيبتها وخصوصية الذاكرة التى يقتضيها استقطاب المحتوى العام للإدراك الجمالى الذى تحققه عبر أى منهما. فهما قطبان للاستقبال ، نقوم عبرهما بتلقى الأفكار ( البصرية والنقدية) وكل ما يعين على التنبؤ والابتكار، ورفد الطاقات المبدعة أو الكشف عن الرسائل المخفية التى تقدمها الفنون لشعوبها فى إطار التساؤل الأول الذى كنت قد أشرت إليه من يرى وماذا يرى؟

ولعل السؤال الأشمل الذى كان على النقد أن يعمل عليه هو كيف نرى؟.. هذا السؤال الذى يشتمل على التراكم الحضارى والإنسانى وخصوصية هذا التراكم لدى مختلف الحضارات إنما يجيب بشكل تلقائى على جوانب مهمة فى رؤية الثقافات البشرية على مدى الأزمان، ولا يمكن أن ننفى تجلياتنا فى المساهمة بصياغة أطراف من هذه القضية الشاملة سواء بالإبداع أو الابتكار أو التقليد والمحاكاة أو الاحتكاك والحوار، ولن يعيب مطلقا تسمية الأشياء بمسمياتها والوقوف على مشهد الحقيقة التشكيلية العربية انطلاقا من حقيقتها التاريخية والحضارية والإنسانية.

**الهوية والذاكرة فى التجربة التشكيلية الصينية**

الذاكرة مشروع الذات فى اختباراتها التحررية والانقلابية لبناء دور نقدى للإبداع وعندما نتمكن من بناء وإدارة هذا الدور تكون هذه الذات على أبواب إرادة تحقق لها التحول من هيئة إلى أخرى، أى بناء دفاع بصرى يعزز التدرج فى القبول وتجاوز القيود المفروضة، ومن ضمنها التداول المعاصر للأفكار التشكيلية التى تتكامل بفعل التجربة والممارسة والتراكم، وبفعل المزج بين التاريخ وسلطان الواقع لإنجاز ما يمكن تعريفه استناداً إلى المعطيات الفكرية والفلسفية التى تشغل العصر، وتمهد للأسباب التى تضم خبرات الإبداع الذاتية إلى المنجز الإنسانى الشامل، وهذا ما أشرت إليه فى المقال الأول بالتصور الذى تنجزه التجارب الوطنية والقومية لنقل تجاربها التشكيلية إلى المحافل المركزية لوضع التاريخ الذاكراتى جنبا إلى جنب مع التاريخ الشخصى للفنانين، أى إبراز التقاليد الثقافية التشكيلية فى صعودها بالاستناد على حجم العمل المنجز وصدقه فى التعبير عن الرغبة فى الإنجاز لإبراز امكانات التكيف مع نظم الإبداع الإنسانية التى تتجلى فى الدعوة إلى الهوية حينا والنائى عنها حينا.. التركيز على القيم المشتركة وتحويل الروح إلى قوى سياسية، ولعل ماتواجهه الدول الصناعية الكبرى يدل على أنها لا تسير فى اتجاه التحضر قدر ما تدمر مجتمعاتها، إذ إن توحيد الماضى والمستقبل يسحق الحاضر ويلغى الفضاء العام الذى تتخبط فيه الاختيارات العامة وليست الحرية الشخصية وحدها هى التى تدمر بل إن الانتماءات الثقافية تدمر، كذلك الشمولية تدمر المجتمع كشبكة من العلاقات الاجتماعية المنظمة حول قدرة متزايدة على الإنتاج وتستبدل بها تعبئة هوية لخدمة قوة جماعية.. ويحل التاريخ محل المجتمع. هذا ما يراه آلان تورين فى نقده للحداثة ، أما الناقد التشكيلى الصينى لى تسيانج تشينج فإنه يرى بأن الصينيين قد تعرضوا خلال القرن العشرين- وخاصة المثقفين- وبشكل مستمر للتأثير الجسيم لما يمكن دعوته التفتيت الثقافى، وبذات الوقت فإن انهيار الثقافة قد لعب دوراً فعالاً أدى بالناس للبحث والتحول إلى هوية جديدة، وبالتحديد التحول إلى نظام جديد من القيم الثقافية، وقد ارتكز اختيار الصين للواقعية فى بداية القرن المنصرم على مفهوم جديد يهدف للمشاركة فى العالم الحقيقى، والذى كان يختلف آنذاك عن فلسفة الانعزال التى انطوت عليها ثقافة الأدباء التقليدية ولعل فى عدم اختيار الصين للفنون الحديثة التى كانت رائجة فى الغرب، أن المفكرين والفنانين فى تلك الأيام قد آمنوا بأن الفن الغربى الحديث والرسم الصينى بحسب تقاليد الأدباء منحازان للفرشاة الحرة والتعبير الذاتى، وأنهما بعيدان عن الواقعية وعن الواقع الموضوعى، ويمكن ببساطة القول أن تلك الضربات الحرة إنما تمثل الذاتية والهرب من الواقع والانعزال، بينما تمثل

الواقعية الموضوعية المشاركة فى الواقع، والاستنارة، وقد شكل هذا الخيار نقطة البداية بالنسبة للجهود الصينية فى بنائها هويتها الجديدة شكل الاهتمام بصياغة هذه الهوية الأمل فى فتوحات تتجاوز المجتمع التقليدى آنذاك، وكأن قوة التحرر إنما تكمن فى الرؤية الجديدة التى ستحمل مصالح الأيديولوجيا، وتنقل الذات الإبداعية خارج حدودها والتنعم فيما بعد بمرحلة يخيل للناس فيها بما تولده الأعمال المنجزة من متعة فى حين كان العالم يهرول فى أزمة مختلفة تكلله شهوة الاستهلاك باحثا عن أجزائه المتشظية. وقد ترتب على التفكير الجمالى والبصرى فى الصين أن يقدم نظام قيم يتناسب والأفكار العامة المطروحة بإدخال أسلوب فنى جديد فظهرت الواقعية على السطح إذ صاغها ماو على هيئة واقعية ثورية بخصائص صينية مميزة ورغم هذا التحويل الأيديولوجى فإن شروط الواقعية ذاتها بقيت دون تغيير .. أى منذ الثورة الفرنسية وما تلاها فى الثورة الروسية والنازية، وعصر لينين وستالين وما جرى فى الصين خلال الحقب الوطنية وهى فترة ماو، حتى الثورة الثقافية الكبرى التزمت الواقعية فى الفن وباستمرار بوجهة النظر الإجرائية والسياسية التى فرضتها أيديولوجيا الدولة، فهى لم تمتلك نظام قيم جمالى يمكنها استغلاله وتحقيقه، ولقبول الصين هذا التصور، والإقرار به أسباب وعوامل لا شك يعزوها الباحث تشينج إلى عوالم ثقافية ذاتية قادت الفن باتجاه ما يعبر عنه فى المقولات والشعارات «يجب أن يروج الفن للأخلاق» أو «روج للأخلاق بتلقين الدروس» منذ سلالة السونج وتصوير الأدباء المثقفين، وما كان يشكل التيار الرئيسى من الفن الصينى، انفصلت الأخلاق عن التصور المنفعى للفنون، إضافة إلى أن الفن الصينى- من الناحية الجمالية- لم يسع للإخلاص للحقيقة الموضوعية كالواقعية الغربية وذلك راجع للروابط الحميمية بينه وبين فن الخط . وفى هذا المجال فإن الحرية المميزة لحساسية الفنانين الأفراد كانت أشمل فى الفنون الصينية، والحرية فى هذا المقام تمثل بالتأكيد العناصر الأكثر أهمية فى الفن.. لمدة نصف قرن، منذ العام 1930 عندما ظهر أسلوب الرسم بالحبر المركز على الواقعية وحيث أواخر السبعينيات عندما انتهت الثورة الثقافية الكبرى، بقى هذا الأسلوب هو المسيطر فى تيار الواقعية، إلا أنه لا يمكن أن نغفل أن وجهة النظر التقليدية «تراث الأدباء» قد استمرت فى التعبير عن رأيها بطريقة أو بأخرى وقد استطاعت بعد الثورة الثقافية الحصول على الموافقة من السلطان بالقفز إلى مكانها الصحيح ليبقى السؤال: هل تستطيع هذه الشجرة التى شاخت وهى تحمل ندوب المعارك أن تزهر ثانية؟

فى نهاية السبعينيات برزت ما يدعوها لى تسيانج تشينج بفترة التفتيت الثقافى الثانية، الصدام الذى أججته التغيرات فى الغرب، والتى انتشرت كالنار فى الهشيم عابرة الأرض نتيجة حلول عصر المعلومات والتطورات الدولية على الساحة السياسية والاقتصادية والثقافية والتى سرع من وتيرتها مقولات العولمة، ما اضطر الصين لفتح أبوابها مرة أخرى ليكتشف الصينيون الهوة الشاسعة التى تفصلهم عن العالم ووجد الفنانون أنفسهم منقطعين- بلا رجاء- عن الفن العالمى ، ويقع اللوم فى تفتت القيم الثقافية الصينية إلى حقيقة أن اتجاهات إبداع الفنون العصرية بمجملها تقاليد التصوير بالحبر حسب تراث الأدباء- الواقعية المحدثة والحداثة لم تتمكن من صياغة نظام تحولها من الثقافة التقليدية إلى ما ندعوه اليوم الفن المعاصر، وفى معظم الحالات فإن تلك الأساليب بقيت متباعدة عن بعضها، بل إنها كانت تصطدم فيما بينها باستمرار، الأمر الذى كان يشتت طاقات المبدعين ويدعوهم للاعتماد على قوى من خارج ساحة الفن لمساندتهم. فالواقعية إلى جانب التصوير التقليدى بالحبر، مثلا دون شك التيار الرسمى القويم لتقاليد القومية الصينية ، وللثورية فى العصر الحديث، وقليل جدا من الفنانين الممثلين لهذه الأساليب يهتمون بمواجهة القضايا التى يتعرض لها عالمهم فيعيدون تشكيلها لتغدو فى إطار الفن المعاصر، ويمكن القول بأن «التكنيك» وتحسينه مازال يشكل هدفا للفن فى الصين، والسبب يكمن فى أن الصين غير قادرة على بناء نظام قيم يتناسب وثقافتها المعاصرة الخاصة، فهى مازالت متعلقة بأطلال المدارس الفنية المختلفة وببعض الجماليات الكلاسيكية المنفصلة عن الواقع، واقع الناس المعاصرين. الفن المعاصر، الذى تأثر بالفن الغربى الحديث والمعاصر، يقدم وعودا براقة فى عالم الفن الصينى، لدعوته إلى استقلالية الفن وإلى طريق الحداثة، والمحاولات لا تتوقف اليوم للانعتاق من الأغلال الفنية التى فرضتها أيديولوجيا الدولة فى الفترات السابقة ولهذا فقد بات يبحث عن قيمه الخاصة والعودة إلى فضاءاته الثقافية والأمكنة النابضة بالروح والعقلية المعاصرة ولعل التحدى

الكبير الذى يواجهه الفن الصينى اليوم وهو يستوعب التجربة الغربية ومدى تأثيرها على الفنون هو نبذ الاحتواء فى نظام القيم الغربى، فتطورالفن الصينى المعاصر خلال العشرين سنة الماضية كان أساسا عملية هضم وامتصاص لمفردات الفن الغربى الحديث والمعاصر وبفترة وجيزة شاهدنا كيف قلد إجمالا كل الأساليب الغربية فى القرن الماضى، وقد اعتمدت التيارات الفنية المختلفة فى الصين فى تشكلها على نوعية المعلومات القادمة من خارج البلاد وهذا ما أكد لظهورات التأثير بالعولمة وهيمنة الغرب. وفى حين كان الفن والفنانون فى الصين يسعون للانخراط فى المتغيرات التى تؤسس لهوية معاصرة فإن الخطر بدآ يعاود ظهوره فيما يمكن أن نعتبره استقطابا شكليا للفن الصينى فى المحافل التشكيلية الدولية الغربية مثل بينالى فينسيا والدوكومينتا فى كاسل حيث بدت الأمور أكثر تعقيدا، إذ كان مقياس اختيار الأعمال استفادتها من الرموز الصينية السطحية والإشارة إلى الخصائص الفريدة التى يسهل فهمها، ولهذا نرى تصريحا للناقد تشينج فى المؤتمر الدولى لمنظمى المعارض الصينيين - أغسطس- 1998 يقول فيه الأعمال الصينية التى تشارك فى المعارض الكبرى الغربية لا تتعدى أن تكون مقبلات خفيفة على المائدة الدولية فالمعارض نوع من اللعب، وتحكم العالم الفنى الدولى القوانين الموضوعة بمفاهيم غربية ومحددة بالنظم الدولية السياسية ولهذا يختار القائمون على مثل هذه المعارض من الصين وغيرها الأعمال الموافقة لحساسيتهم الخاصة والمتشابكة بطريقة أو بأخرى مع النظم السياسية القائمة وقد يختارون أعمالا محددة دون زيارة البلد المقصود فعجائن المقبلات أسهل اختيار، وهى تطابق فكرة تذوق الغربيين للطعام الصينى، ودون أدنى شك فإن للفن الصينى خصائصه الفريدة، والتطرق إليها يقود إلى مسالك شائكة كما هو الحال فى تعريف المطبخ الصين»ى.

لا يريد الصينيون التشبث بأفكارهم وتقاليدهم إلى الأبد، ولابد أنهم كغيرهم من المحافل التشكيلية الدولية ينشدون الاستفادة من منطق تطور الحياة ولعلهم يودون الاستفادة من فرصة التحولات الدولية لوضع شروطهم لقواعد الجمال فى فنونهم المعاصرة، وما يجب أن يقال هو أن الفن المعاصر لا يمكن أن ينعزل عن جمهوره فى الصين ، اليوم، وفى المستقبل، أو عن الحيز الجغرافى الشاسع الذى تمثله الصين وإذا كان القائمون على إعداد المعارض الدولية أو المشاركون بها يبدون ملاحظاتهم على لعبة أدق استيعاب لمفهوم الفنون الصينية الناهضة اليوم التى تؤسس لموضوعاتها وأساليبها وتقنياتها وبالتالى فهى تحاول أن تفرض هويتها فى الحيز الكبير للعبة المعارض الدولية، وفى كل الأحوال، ومهما اختلفت مع آراء مثيلاتها فى التجارب الآسيوية، فإنه يجب الإشادة بالجهود الساعية لطرح القضايا الجمالية على موائد البحث والمؤتمرات وإخضاع الخلافات لنقاش جاد فيما بينها من جهة ثم فيما بين تلك الفنون وفنون الغرب التى تحاول تثبيت الثوابت، وتقويم الزمن لصالحها بابتداع آراء وسطية فيما بين الشرق وغرب الغرب «القارة الأمريكية» حيث لم يعد النهوض الجمالى الآسيوى المبشر الوحيد بإزاحة المراكز عن مواقعها. فقد مارست أمريكا هذا الدور منذ ستينيات القرن الماضى، وهى تجنى ثماره اليوم، تلك التى نجدها فى آراء العديد من النقاد والأكاديميين والباحثين فى قضايا الجمال فى آسيا بحثا عن مكان يتموضعون فيه فى التاريخ الجمالى العالمى.

الناقد اليابانى الشاب ناواراجى نوى يذكر فى كتابه «اليابان، العالم المعاصر، الفن» بأن يابان ما بعد الحرب ليس لها تاريخ.. وإذ تشير مثل هذه المقولة إلى القدرية والأبواب المغلقة. فهو يسعى كغيره من الباحثين الشباب إلى حذف الوحشية من التاريخ أى من الذاكرة، وهذا المنطق لا يخص شعباً دون آخر ففى روسيا نشأت منذ البيروسترويكا ما يمكن دعوته مدرسة الذاكرة فى الأدب، وهى مدرسة تحاول عبر الذكريات أن تعيد صياغة ما حدث، وهذا الأمر وارد أيضا فى أوروبا الشرقية رغم أن المشاكل لا يمكن حلها بتجاهلها أو الدعوة إلى حذفها من الذاكرة ونسيانها فالطريقة إلى الحرية والإبداع لا يكون إلا بالحفر عميقا فى جذور المشكلة سواء فى الصين أو فى الفنون العربية ، أو اليابانية أو غيرها، مما يستحق التواصل معه لتخطى الأزمات التى تواجه الإنسان المعاصر، وتواجه فنونه وثقافته.

## ندوات ومؤتمرات الفنون التشكيلية فى مصر

د. أمل نصر

شهدت الفنون التشكيلية تحولات هامة ومتتالية فى القرن الأخير، حيث أصبح الفن يقدم لنا سياقات فكرية جديدة تستلزم نوعا من الجهد النظرى لاستيعابها من خلال استقراء المشاهد للمجال والخلفيات الفكرية للفنان العارض، وهذا ما يبرر عدم كفاية تأمل العمل الفنى فقط، حيث أصبح المرء يحتاج إلى مزيد من المعلومات والمناقشات.

كذلك كان هناك عامل آخر أدى إلى تعدد المناقشات حول الفن فى الحقل التشكيلى المصرى، وذلك هو تعدد النظريات والمداخل للتجربة التشكيلية العالمية المعاصرة والتى تماست معها بشدة التجربة التشكيلية المصرية وتفاعلت معها نظرياً وفنياً بداية من حدود التقليد والتبعية وحتى حدود الابتكار والإبداع الشخصى.

لم يعد «وطن» الفن المعاصر مكاناً معيناً، بل نظرية ما. وهذا هو المبرر الثانى لعدم قدرتنا على فهم هذا الفن بدون معارف ومعلومات معينة، لذلك أصبح ينبغى على المشاهدين أن يتأملوا الفن من زوايا مختلفة، وأن يهتموا بنظريات وأفكار الفنان.

من هنا زاد الاحتياج إلى عقد حلقات من النقاش حول الفن، لترعى دوره الهام فى إزالة حالة الاغتراب بيننا وبين الفن المعاصر، حيث إن الندوات والمؤتمرات والأنشطة المشابهة تحاول من خلال المناقشة والبحث فهم وتفسير الاتجاهات المعاصرة فى الفن التشكيلى، وأتذكر هنا موقف الفيلسوف الألمانى جادامر عندما قدم نظريته فى التأويل فى ستينات القرن العشرين، من منطلق رفضه لعدم قابلية العمل الفنى للإحاطة ولإيمانه بقيمة فهم الفنون فى إطارها الثقافى الذى أبدعت فيه وليس فقط لغرضها الجمالى.

ففى ظل الأشكال المعاصرة للفن أصبحت هناك ضرورة لعرض تساؤلات وأفكار واستفسارات حول هذه الأشكال الجديدة التى رفضت معظم الأساليب الفنية التى ابتدعت قديماً لإرضاء العين، وأحدثت تحولاً فى دور متلقى العمل الفنى يتطلب إعمال الذهن فى الرؤية والتلقى لأنها تختلف عن الاتجاهات السابقة التى اعتمدت على المحاكاة فى الفن، وافترضت سلبية المشاهد لأنها تحيله إلى ما يعرفه سلفاً. فقد كان المشاهد «يتلقى» ما لديه لأنها قدمت تشكيلات منطقية قائمة فى ذهن المتلقى، لأنها قائمة بصورة ما فى العالم الخارجى. وبالتالى لن يعمل ذهنه عند النظر للأعمال الفنية ويظل ثابتاً مطمئناً. لكن الأمر اختلف فى الاتجاهات المعاصرة التى عملت على إشراك المتذوق فى إبداع العمل الفنى وفتح الطريق أمامه لإعمال ذهنه فى عملية التلقى، فالفن اليوم يمثل قضية مطروحة لإعمال الفكر. فمنذ بداية القرن العشرين اكتسب الفن نظرية جديدة تقوم على أساس «بيانات» الفنانين النظرية (المانيفستو) وكتابات النقاد، والابتعاد عن الجانب الفيزيقى من اللوحة، لأنه فن مهموم أكثر بالأفكار، ويرتكز كثيراً على النشاط الذهنى.

وعلى نحو متزايد أصبح المشاهد غير قادر على فهم الدلالة الخاصة بالعمل الفنى ما لم يكن قد تعرف ببعض التفاصيل على تاريخ الحركة الحديثة فى الفن، وما لم يكن قد قرأ النظريات المكتوبة حول الفنان الحداثى، والناقد الحداثى... فلم يعد سهلاً أن يتذوق المرء - على نحو مناسب - لوحة من خلال النظر إليها فقط، لقد أصبح فن ما بعد الحداثة مجالا للتأمل العقلانى النقدى وموضوعا للتساؤل حول الفن ووظيفته. من هنا كانت ضرورة الاهتمام بالحوار حول الفن حين تعددت اتجاهاته واحتاج إلى بعد نظرى يقدمها ويناقشها.

ومن هنا ظهرت الحاجة إلى إقامة الندوات والمؤتمرات التى تقوم حول الفن فى مصر خاصة فى ربع القرن الأخير*، حيث شهدت مصر من بداية ثمانينات القرن الماضى تحولاً جديداً فى مجال الفنون التشكيلية إذ أنشئ المجلس الأعلى للثقافة عام 1980 وذلك ليقوم بالتخطيط للسياسة العامة للثقافة، وفى إطار الهيكل التنظيمى للمجلس الأعلى للثقافة تم إنشاء المركز القومى للفنون التشكيلية، وبدأ المركز القومى - الذى تحول فيما بعد لمسمى قطاع الفنون التشكيلية - فى إقامة البنية التحتية للحياة التشكيلية فى مصر فأنشئت قاعات العرض الكبرى المتخصصة والمجهزة، وبدأت فى استضافة المعارض الكبرى والنوعية، بالإضافة إلى تأسيس بينالى القاهرة الدولى للخزف وترينالى مصر الدولى لفن الجرافيك. و سمبوزيوم النحت الدولى بأسوان، وصالون الشباب،

وصالون مصر ومعرض ذاكرة فنان، والعديد من الفعاليات الأخرى، بالإضافة للمعارض السابقة كالمعرض العام وبينالى الإسكندرية العريق وقد صاحب معظم هذه الفعاليات ندوات موازية تتناول الأبعاد المفاهيمية والنظرية الموازية للطرح الإبداعى الذى تقدمه هذه اللقاءات الفنية.

وتتعرض هذه الدراسة لبعض هذه اللقاءات الفنية سواء فى شكل ندوات أو مؤتمرات وهى تقدمها على سبيل المثال وليس الحصر، وذلك لافتقار معظم أنشطتنا الفنية إلى التوثيق المنظم من جانب القائمين عليها مما يشكل صعوبة فى توثيقها كاملة خاصة كلما بعدت الفترة الزمنية.

* قبل هذا التاريخ أقيمت بعض المؤتمرات والندوات الفنية المتفرقة مثل المؤتمر والمعرض الدولى الذى عقد عام 1974 بالاشتراك مع أمانة الشباب بالاتحاد الاشتراكى وحلقة البحث التى أقيمت بعنوان معالم الطابع القومى فى فنوننا التشكيلية المعاصرة ثم الطريق إلى تعميق الشخصية المصرية فى فنوننا المعاصرة يناير 1975.

**المجلس الأعلى للثقافة**

**لجنة الفنون التشكيلية**

لجنة الفنون التشكيلية هى إحدى اللجان المتخصصة فى المجلس التى قامت بعمل العديد من الندوات والمؤتمرات والملتقيات الفنية التشكيلية وبيانها كالتالى :

* حلقة بحث موضوعها: «الشخصية المصرية فى الفنون التشكيلية» 1984/3/12.

* حلقة بحث موضوعها: «وظيفة الفن فى المجتمع المصرى المعاصر» 1984/4/3.

* ندوة مستقبل الفنون التشكيلية فى مصر 1986/4/20.

* ندوة «وظيفة المتاحف القومية والثقافية» 1993.

* ندوة «الرؤية الجمالية فى البيئة» 1993.

* ندوة «الثقافة التشكيلية ومجالات تنميتها» 1993.

* الملتقى القومى للفنون التشكيلية فى الفترة من 23 - 25 /1995/5.

* الملتقى القومى للفنون التشكيلية يومى 28، 29 /1996/12.

* ندوة «اتجاهات فن الجرافيك المصرى المعاصر» 1996/5/20.

* ندوة «الفن التشكيلى ومشروع محو الأمية» 1996/4/9.

* ندوة «فن الخزف المعاصر بين بينالى القاهرة الدولى للخزف وبينالى فينسيا الدولى» 1996/5/6.

* ندوة «الجمال والقبح فى الشارع المصرى» 1996/3/5.

* الملتقى القومى للفنون التشكيلية يومى 28 و 12/29/ 1997.

* ندوة للاحتفال بمئوية ميلاد الفنان محمود سعيد يومى 19 و1997/5/20.

* الملتقى القومى الثالث للفنون التشكيلية 8 و 1998/3/9.

* ندوة بعنوان «الفردية والجماعية ومكانتهما فى الفن التشكيلى الشبابى المصرى» 2000/12/20.

* ندوة الملامح التشكيلية حاضراً ومستقبلاً فى المعرض القومى 2000/2/22.

* حفل تكريم الفنانين والنقاد والتشكيليين 2001/5/30.

* سلسلة ندوات تشكيلية «معرفة الفن ثقافة وتنوير» 4/11 و 4/18 و5/2 و5/9 و2001/5/16.

* ندوة «ارتباط الشبابية التشكيلية الفنية بالسن والجيل» 2001/3/28.

* ندوة «الرؤية الشبابية فى النقد الفنى التشكيلى ودوره وأثره وبعده وقربه من الروح الشبابية وما يكتبه رجاله» 2001/1/28.

* ندوة «الشبابية الفنية وارتباط نشاطها وإبداعاتها بالهوية والعولمة» 2001/3/14.

* ندوة بعنوان «أهل الستينيات يشكلون الحياة التشكيلية المصرية اليوم وهم يمثلون السلطة الفنية هل هذا فيه إيقاف أو دفع للشبابية المصرية التسكيلية» 2001/2/14.

* ندة «تجاهل الشبابية المصرية الإعلامى وتمثيل الفنون المصرية» 2001/1/24.

* ندوة بعنوان «الايديولوجية الشبابية التشكيلية المصرية الحالية» 2001/1/3.

* ندوة حول معرض العمارة والفن 2002/4/3.

* الملتق الرابع للفنون التشكيلية «عصر الصورة وقضايا الفن التشكيلى» ٢٠٠٤/٦/٤.

* مفهوم الهوية والآخر فى الفن التشكيلى 2006/4/18.

* مستقبل الفنون التشكيلية في مصر 13و 14 /2007/3.

* ملتقى النقد الفني التشكيلي 10 / 5/ 2007.

كما تقيم لجنة الفنون الشعبية بالمجلس بعض الندوات ذات الصلة بالفنون التشكيلية مثل :

* ندوة «تأثير الفنون الشعبية في أعمال فنانين معاصرين» 1996/5/22.

* ندوة تكريم الفنان التشكيلي على الدسوقي 2002/3/27.

**بينالي الإسكندرية لدول حوض البحر المتوسط**

بدأت إقامة الندوة الدولية المصاحبة لبينالي الإسكندرية لتناقش أهم القضايا الفنية والفكرية المواكبة لفترة البينالي، أو لطرح موضوعات تتعلق بثقافة وحضارة وفنون دول حوض البحر المتوسط، أو كتنظير وتفسير للمضمون النظرى الذى يطرحه مفهوم البينالي خاصة في الدورات الأخيرة التي وضع مسمى لها. وقد بدأ بينالي الإسكندرية ندوته الدولية الأولى في الدورة الثامنة عشرة له عام 1994.

**الدورة الثامنة عشر لعام 1994**

كان رئيس الملتقى الفكرى الدولي د. أحمد نوار ومقرر الملتقى د. فاروق وهبة ونوقشت عدة موضوعات من خلال جلستين بقاعة المؤتمرات الدولية بالشاطبي :

**الجلسة الأولى :**

* الإسكندرية ودورها الحضارى في البحر المتوسط، د. أحمد عتمان - مصر.

* مدرسة الإسكندرية القديمة في الفن التشكيلي والأدب، د. أحمد عبد الفتاح - مصر.

* دور فن البحر المتوسط في الحركة الفنية العالمية، جهينة بدورة - لبنان.

* حوض البحر المتوسط كمناخ ثقافي وأثره في تحديد الشخصية الفنية، طارق الشريف - سوريا.

* بينالي الإسكندرية وتحديات المستقبل، طارق زبادى - مصر.

* أثر بينالي الإسكندرية على الحركة الفنية المعاصرة في مصر، عز الدين نجيب - مصر.

* بينالي الإسكندرية ملتقى حضارى، عصمت داوستاشي - مصر.

* بينالي الإسكندرية وأبعاد المستقبل - فاروق وهبة - مصر.

*تغير المفهوم الفني العالمي في نهاية القرن العشرين، فرغلي عبد الحفيظ - مصر.

**الجلسة الثانية**

* بينالي فينيسيا الدولي وفن البحر المتوسط، كارمن سينيسكالكو - إيطاليا.

* الإسكندرية مدينة الإلهام - البينالي بين الماضى والحاضر والمستقبل، كمال الجويلي - مصر.

* الفن والمجتمع، مانيل روميرو - إسبانيا.

* مشروع إحياء مكتبة الإسكندرية، محسن زهران - مصر.

* ملامح الشخصية الفنية في حوض البحر المتوسط، محمد حمزة - مصر.

* الإسكندرية همزة الوصل بين ثقافات وحضارات المتوسط، محمد زكريا عناني - مصر.

* ثقافة الإسكندرية في العصر الحديث (الهوية المصرية ومظاهر البيئة العالمية)،
محمد غنيم - مصر.

* ملامح الاتجاهات الفكرية الحديثة وأثرها على فنون البحر المتوسط، مختار العطار - مصر.

* أربعون عاماً من الحداثة، مصطفى عبيد - مصر.

* الحركة الثقافية بمدينة الإسكندرية في العصر الحديث، نعيمة الشيشيني - مصر.

**الدورة التاسعة عشرة عام 1997**

قدمت الندوة الدولية في مطوية صغيرة وأبحاث مستقلة وخلال يوم واحد بقاعة المؤتمرات الدولية بالشاطبي، تحدث في الجزء الأول كل من : الفنان أحمد فؤاد سليم، د. وسيم السيسي، د. هشام صادق، عادل حمودة.

وتحدث في الجزء الثاني من الندوة كل من : سمير غريب، د. محمد زكي العشماوي، راجي عنايت، إدوار الخراط.

رأس جلسات الملتقى وأدار الحوار د. مصطفى عبد المعطي، وكان مقرر لجنة الملتقى الثقافي : د. أحمد السطوحي.

**الدورة العشرون 1999**

جاءت الندوة الدولية المصاحبة لهذه الدورة بعنوان (الحركة التشكيلية المتوسطية خلال القرن العشرين) كرصد شامل لدور البينالي في محيط العطاء الإبداعي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي لمنطقة حوض البحر

المتوسط ومتغيراته خلال خمسين عاماً وتحدث رئيس الندوة الدولية د. سعيد حداية ورئيس اللجنة العليا للبينالي د. أحمد نوار، وجاءت الندوات بقاعة المؤتمرات الدولية بالشاطبي خلال يومين وطبعت الأبحاث في ملازم مستقلة على النحو التالي :

**اليوم الأول 1999/11/20**

* الناقد الإيطالي جوليو كيافو ليلو.
* فنون المتوسط في نصف قرن، عصمت داوستاشي – مصر.
* الارتباط والتآخي بين شعوب المتوسط في لقاءات البينالي، د. عادل المصري – مصر.
* مصر بينالي الإسكندرية البداية والعودة الفنان د. حمدي عبد الله.
* مشكلة الفن على الجانب الآخر للإبداع الناقد مكرم حنين.
* التأثير البيني لبينالي الإسكندرية بين قرنين، د. مصطفى كمال – مصر
* السمات والظواهر المشتركة في دول الأوروعربية المتوسطية، د. رضا عبد السلام – مصر.
* د. مصطفى الرزاز – مصر.
* د. مصطفى عبد المعطي – مصر.

**اليوم الثاني 21 / 11/ 1999**

* الناقد / راد ميلا جان كونيك – كرواتيا.
* لوحة حضارية لتاريخ البحر المتوسط، محمد حمزة – مصر.
* الأعمال المصرية الفنية الفائزة في دورات البينالي، د. السيد القماش – مصر.
* الفنان محمود عبد الله – مصر.
* الناقد فريد هدهري – ألبانيا.
* اتفاقية الجات والعولة والهوية المتوسطية، الفنان إبراهيم عبد الملاك – مصر.
* بورتريه للبينالي كما عايشته، الناقد كمال الجويلي.

**الدورة الواحدة والعشرون 2001**

أقيمت الندوة الدولية بقاعة المؤتمرات بمكتبة الإسكندرية تحت عنوان (البحر المتوسط – حضارة ... حاضر) برئاسة د. مصطفى عبد المعطي، وركزت على عدة محاور إبداعية :

1 – مكتبة الإسكندرية .. التاريخ والثقافة.. والمشروع الجديد .. وتقنية البناء.

2 – حضارات البحر المتوسط .. وتفاعلاتها التاريخية والفنية .. وتأثير الإسكندرية.

3 – الأدب والشعر.

4 – الفلسفة والمسرح.

5 – الأسطورة والبطل في الملحمة الشعبية.

6 – السينما والموسيقى.

7 – الفن التشكيلي.

**المتحدثون في اليوم الأول 2001/10/27 :**

أ.د. مصطفى العبادي (تاريخ المنطقة).

الناقد كارميني سبنسكالكو – إيطاليا (كتاب أكيلي بوينتو).

أ.د. محمد عوض – مصر (دور الإسكندرية ومدرستها القديمة).

أ. د. علي السرميني – سوريا (الفن المعاصر في سوريا).

**المتحدثون في اليوم الثاني 2001/10/28 :**

أ.د/ مصطفى الرزاز – مصر (فنون الشباب المصري).

أ.د / صفوت كمال – مصر (البطل في الملحمة الشعبية).

أ.د/ محمد القليوبي – مصر (السينما في حوض البحر المتوسط).

المؤرخ الموسيقي م/ حسام الدين زكريا – مصر (الموسيقى في حوض البحر المتوسط).

أ.د/ عادل المصري – مصر (علاقة البينالي بدول المتوسط).

كارميللو استرانو (الفن الإيطالي المعاصر).

أ.د/ محسن زهران (مشروع مكتبة الإسكندرية).

**المتحدثون في اليوم الثالث 2001/10/29 :**

الأديب إدوار الخراط – مصر (الأدب في حوض البحر المتوسط).

أ.د / محمد زكريا عناني – مصر (الأدب في حوض البحر المتوسط).

أ.د / علي عبد المعطي – مصر (الفلسفة في حول البحر المتوسط).

الفنان / سعد أردش – مصر (المسرح في حوض البحر المتوسط).

أ.د/ محمد سالم - مصر (بانوراما كاملة عن حركة الفن المصرى المعاصر).

أ.د / محمد حامد عويس - مصر (شهادة).

الفنان / أحمد جاريد - المغرب (الفن المغربى المعاصر).

الفنان عصمت داوستاشى - مصر (قراءة وثائقية لبينالى الإسكندرية).

**الدورة الثانية والعشرون 2003**

**(مسافرو الأزمان)**

أقيمت الندوة الدولية بقاعة المؤتمرات بمكتبة الإسكندرية تحت عنوان (مسافرو الأزمان) برئاسة أ. د/ طارق زبادى خلال يومى 21و22 أكتوبر 2003.

**الافتتاحية** : محمد عبد السلام المحجوب محافظ الإسكندرية.

أ.د محمد زكى العشماوى.

الأديب إدوار الخراط (الزمن السكندرى).

**الجلسة الأولى**

(دور الفن نحو استشراف المستقبل)

**المتحدثون** : محسن عطية - مصطفى عبد الوهاب - جوليا سانتينى (إيطاليا) - محمد جحيش (الجزائر) - فيصل سلطان (لبنان) - سامى حلمى - حسام زكريا.

**اليوم الثانى :**

(دور العلوم وأثرها على مخيلة الإنسان المعاصر - العلوم الإنسانية).

**المتحدثون** : أ.د فتحى أبو عيانة - أ.د ماهر عبد القادر.

(دور العلوم وأثرها على مخيلة الإنسان المعاصر - العلوم التطبيقية).

**المتحدثون** : أ.د. عفت بدر - أ.د محمد رفيق خليل - أ.د مينا بيع عبد الملك.

(المتاحف ودورها المتجدد نحو إحياء الزمان)

**المتحدثون** : أ.د. عبد الحليم نور الدين - أ.د أحمد راضى.

**الدورة الثالثة والعشرون 2005**

**(اليوبيل الذهبى للبينالى)**

**«شفافية الكون .. سحر المتوسط»**

أقيمت الندوة الدولية تحت عنوان «شفافية الكون .. سحر المتوسط» برئاسة أ.د. محمد رفيق خليل بقاعة المؤتمرات بمكتبة الإسكندرية.

**اليوم الأول**

**المحور الأول : «نظرة إلى العالم»**

**الأسطورة - مصر فينيقيا - اليونان**

**المتحدثون :**

أ.د. عبد الحليم نور الدين - مصر - الأسطورة المصرية.

أ.د. فاسيلى فيليباتوس - اليونان - الأسطورة اليونانية.

أ.د. إلهام بساط الكلاب - لبنان - أساطير فينيقيا.

الناقد مكرم حنين - مصر - الفن وعالم الأساطير.

**الجلسة الثانية**

**الفلسفة - الأفلاطونية الحديثة - الوجودية - فلسفة الجمال**

**المتحدثون :**

أ.د. جيرار اكسوريجيرا - فرنسا - البحر المتوسط مهد الحضارة.

أ.د. حسن حنفى - مصر - النموذج الأندلسى.

أ.د. محمد الكردى - مصر - البحر المتوسط رؤية خاصة للوجود.

أ.م.د. أمل نصر - مصر - الوجدان كمدخل للدراسات الجمالية فى الفن التشكيلى.

**اليوم الثانى : الجلسة الثالثة**

**المحور الثانى**

**شخصية وروح المتوسط : الفلسفة والعلم**

**(العلم - هيباتيا - جاليليو - ابن رشد)**

**(الفن - ليوناردو دافنشى - محمود سعيد - سيد درويش)**

**المتحدثون :**

أ.د. لطفى عبد الوهاب - مصر - فلسفة أفلوطين عبر شواطئ المتوسط.

أ.د. محمد رفيق خليل - مصر - هيباتيا الإسكندرية كنموذج لخصوصية وروح المتوسط .

الفنانة هوايدا السباعى - مصر - ليوناردو دافنشى.

**الجلسة الرابعة**

**شخصية وروح المتوسط : الفن**

**المتحدثون :**

المغرب وبينالى الإسكندرية، تجربة ذاتية : الفنان محمد المليحى - المغرب.

الخصائص التشكيلية المتوسطية : أسعد عرابى – سوريا، فرنسا.

محمود موسى نحات مصرى عريق : إدوار الخراط.

غواية الإسكندرية والأدب نموذجاً: إبراهيم عبد المجيد.

**اليوم الثانى**

**الجلسة الخامسة**

**بينالى الإسكندرية فى نصف قرن**

1 – دراسات توثيقية ونتائج.

2 – تأثير بينالى الإسكندرية فى تطور الحركة التشكيلية بمصر.

3 – ملامح الحركة التشكيلية فى حوض البحر المتوسط خلال خمسين عاما.

4 – دراسة لأعمال الدول الأكثر إسهاماً فى دورات البينالى (إسبانيا – إيطاليا – فرنسا).

5 – آفاق المستقبل.

**بينالى الإسكندرية : اليوبيل الذهبى دراسة تاريخية : هدف لنصف قرن**

**المتحدثون :**

الفنان / عصمت داوستاشى – مصر.

الناقد / إبراهيم سباهيتش – البوسنة، بينالى دول البحر المتوسط وأوروبا.

الناقد / محمد حمزة – مصر : ملامح الحركة التشكيلية فى حوض البحر المتوسط خلال نصف قرن.

الناقد الفريدو بورتلميولى – إيطاليا: الطبعة الفنية فى القرن العشرين.

**الجلسة السادسة**

**تجارب شعوب المتوسط البحر المتوسط**

**المتحدثون :**

فيصل سلطان – لبنان.

البحر المتوسط مصدر إلهام الينابيع الحديثة فى تجارب الفنانين التشكيليين اللبنانيين خلال خمسين عام.

الناقد مانويل روميرو – إسبانيا.

الفن الإسبانى فى خمسين عاما عبر بينالى الإسكندرية.

حسن عثمان – مصر.

**الجلسة السابعة**

**آفاق المستقبل**

صناعة الهوية وعولمة الخيال فى القرن الواحد والعشرين، د. سيد ياسين – مصر.

آفاق المستقبل فى فنون البحر المتوسط، الناقد كلودين ديسوليه – فرنسا.

آفاق لمستقبل الفن فى حوض البحر المتوسط، الناقد عز الدين نجيب – مصر.

**الجلسة الثامنة**

**بانوراما مستقبلية للفن فى البحر المتوسط**

د. أحمد نوار – مصر.

الفنان الناقد أحمد فؤاد سليم – مصر.

جون هيبير مارتان – ألمانيا.

الناقد ابراهيم سباهيتش – البوسنة سراييفو.

الناقد عز الدين نجيب – مصر.

د. فاروق وهبة – مصر.

الناقد كلودين ديسوليه – فرنسا.

د. مصطفى عبد الوهاب – مصر.

د. محمد سالم – مصر.

د. محمد رفيق خليل.

**الدورة الرابعة والعشرون 2007**

**«كونية المعرفة .. خصوصية الثقافة»**

أقيمت الندوة الدولية تحت عنوان «كونية المعرفة.. خصوصية الثقافة» برئاسة أ.د محمد زكريا عنانى بقاعة المؤتمرات بمكتبة الإسكندرية ومركز الإسكندرية للإبداع وذلك خلال يومى 11و2007/11/12.

**اليوم الأول**

**الجلسة الأولى :**

**العالمية فى مقابل العولمة**

**المتحدثون :**

أ.د. مجدى يوسف – مصر.

أ.د. فتحى أبو عيانة – مصر.

فاسيلى قليباتوس – اليونان.

**مدن المتوسط وهوية الثقافة**

إلهام البساط جبيل – لبنان.

مارلينا بترو بيزا – إيطاليا.

د. رفيق خليل.

**اليوم الثانى**

**تلاقى الفنون فى ثقافات البحر المتوسط**

**المتحدثون :**

د. سعاد حامد.

هنرى كلود كوسو - فرنسا.

د. هانى أبو الحسن.

**الإسكندرية مدينة كونية المعرفة وخصوصية الثقافة**

**مائدة مستديرة**

**المتحدثون :**

إيمانويل فرجيه - فرنسا.

كلودين دى سوليه - فرنسا.

د. مصطفى عبد الوهاب - مصر.

د. ماهر عبد القادر - مصر.

**بينالى القاهرة**

الندوات المصاحبة لبينالى القاهرة الذى افتتحت دورته الأولى عام 1984 وقد صاحبه ندوات دولية نذكر منها :

1994 الدورة الخامسة برئاسة الفنان الناقد أحمد فؤاد سليم.

**التحول وتحول التحول فى الفن**

1995 ندوة وحلقة حوار بعنوان:

**جناح الشباب فى بينالى القاهرة الدولى حول الفلسفة والنجاح والفشل بمجمع الفنون بالزمالك**

1996 الدورة السادسة برئاسة الفنان الناقد أحمد فؤاد سليم

**سنوات الممر الأربع وآفاق القرن الواحد والعشرين**

2001 الدورة السابعة برئاسة الفنان الناقد أحمد فؤاد سليم

**الروح فى النفس الروح فى البدن الروح فى الآلة**

2003 الدورة الثامنة برئاسة الفنان الناقد أحمد فؤاد سليم

**الأسطورة رهان الخيال رهان الفن**

2006 الدورة العاشرة برئاسة الفنان الناقد أحمد فؤاد سليم

**«الصورة وزمانها»**

**مؤتمرات الكليات الفنية**

بدأت كليات التربية الفنية والفنون الجميلة ثم التربية النوعية «قسم التربية الفنية» فى إقامة المؤتمرات العلمية التى تدور حول الفنون الجميلة والتربية الفنية، وكان الدافع الأول وراء ذلك هو نظام الترقيات الجديد الذى فرضته الجامعة لأعضاء هيئة التدريس والذى يتطلب المشاركة فى المؤتمرات العلمية المحكمة بعدد محدد من الأبحاث المنشورة أو التى أجيزت للنشر.

**كلية التربية الفنية - جامعة حلوان - القاهرة**

أقامت كلية التربية الفنية تسعة مؤتمرات آخرها الذى أقيم فى 6:8 مارس 2006، ومنها مؤتمر الفن والبيئة عام 1994، ومؤتمر حاضر ومستقبل التربية الفنية مايو 1997 ومن محاوره : تعليم الفنون فى عصر التحول العلمى والتكنولوجى، والفن والتربية ومشكلات المجتمع. والمؤتمر العلمى السابع 1999 الذى أقيم تحت عنوان «دور التربية الفنية فى خدمة المجتمع العربى».

**مؤتمرات كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان - القاهرة**

**المؤتمر الأول : مايو 1991**

**القاهرة ومشاكلها الجمالية والمعمارية**

**(بدون محاور)**

**المؤتمر الثانى : مارس 1998**

**الفنون الجميلة وتحديات العصر**

**(بدون محاور)**

**المؤتمر الثالث : أبريل 2001**

**رسالة الفنون الجميلة فى عالم بلا حدود**

المحور الأول : العمارة والبيئة والتراث الحضارى.

المحور الثانى : الفنون التشكيلية بين الموروث الفنى والوسائط التكنولوجية الحديثة.

**المؤتمر الرابع : أبريل 2003**

**تطوير تعليم الفنون الجميلة فى مواجهة العولمة**

**المحور الأول :**

تحديث مناهج

إعداد عضو هيئة التدريس

تحديث أماكن التعليم

تلبية متغيرات سوق العمل

**المحور الثانى :**

ملامح تعليم الفنون الجميلة

حماية الموروث

**المؤتمر الخامس : ديسمبر 2006**

**الفنون والعمارة بين الهوية والتجديد**

**المحاور**

1 - الفنون والعمارة بين الهوية والتجديد

2 - العمارة وتوجهات التنمية المعاصرة

3 - العلاقة المتبادلة المتكاملة بين الفنون

4 - الأفكار والتجارب الحديثة فى الفنون والعمارة

5 - الفنون الجميلة بين أساليب الإبداع ومفاهيم التلقى

6 - الفنون الجميلة بين التراث والحاضر وآفاق المستقبل

7 - الفنون الجميلة والتقنيات الحديثة والرقمية

8 - الفنون الجميلة والعمارة بين الخامة والتشكيل فى البيئات الثقافية المختلفة

9 - نحو رعاية المبدعين فى كافة المجالات

10 - أساليب التفكير الناقد للفنون

**المؤتمر السادس : أكتوبر 2008**

**الفنون الجميلة فى مصر - 100 عام من الإبداع**

(جارى إعداده بمناسبة الاحتفال بمئوية كلية الفنون الجميلة بالقاهرة)

**المحاور :**

**1 - الاتجاهات**

مائة عام من الفنون الجميلة - مصر والعالم

الفنون الجميلة والتراث

الاتجاهات الحديثة فى مجالات الفنون الجميلة

الفنون الجميلة والوسائط التكنولوجية الحديثة

**2 - التعليم**

تحديث مناهج وطرق تعليم الفنون الجميلة

تعليم الفنون الجميلة وحماية التنوع الحضارى والموروث المحلى

الفنون الجميلة وقضايا البيئة

تطوير تعليم الفنون الجميلة والمعلوماتية

**3 - المجتمع والبيئة**

الفنون الجميلة وخدمة المجتمع والبيئة

دور الفنون الجميلة فى الارتقاء العمرانى

التصميم الحضرى والتنمية المستدامة

الفنون الجميلة وتأثيرها على صناعة السياحة

**4 - دور الهيئات والأجهزة الوطنية فى إلقاء الضوء على دور الفنون الجميلة وحركة الفن التشكيلى**

قطاع الفنون التشكيلية

الأجهزة التابعة للمسرح والسينما والتلفزيون

الأجهزة ومراكز البحوث التابعة لوزارة التعمير والإسكان

الأجهزة المعنية التابعة لوزارتى السياحة والإعلام

**مؤتمرات كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية**

**المؤتمر العلمى الأول**

**2 - 5 أكتوبر 1995**

**فن 2000**

**المحاور**

سياسة تعليم الفنون وتطلعات المستقبل

الهوية الثقافية والفنية والمتغيرات السياسية العالمية

التطور التكنولوجى وأثره على الفن والعمارة

ثورة المعلومات وأثرها على مستقبل الفن والثقافة

**المؤتمر العلمى الثانى**

**17 - 19 أكتوبر 1998**

**الفن والتنمية الحضارية**

**المحاور**

عناصر التجربة الجمالية المعاصرة

دور الفنون فى التخطيط الحضرى

البيئة والشخصية الثقافية

أثر فنون الاتصال على المجتمعات المعاصرة

الإبداع والتصميم الصناعى

لغة التشكيل فى الفنون التعبيرية

**المؤتمر الدولى الثالث**

**الفنون البصرية بين الثابت والمتغير**

**28 : 30 أبريل 2007**

**ضمن فاعليات الاحتفال باليوبيل الذهبى للكلية**

**المحاور**

الوسائط الجديدة ودورها فى صياغة الفن المعاصر

الفنون والعمارة أبعاد التحول

التراث بين العولمة والهوية

الاتجاهات النقدية المعاصرة فى الفنون البصرية

**مؤتمرات كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا**

أقامت ثمانية مؤتمرات علمية كان أولها عام 1984، والمؤتمر العلمى الرابع عام 1988، والمؤتمر العلمى الخامس بعنوان  مستقبل الفن والثقافة فى صعيد مصر والمؤتمر العلمى السابع 30 مارس : 1 أبريل 2002 وكان تحت عنوان : «الفن والمدينة فى الألفية الثالثة» وقد تضمن ستة محاور تتناول جميعها دور الفن فى النهوض بالمدينة، وتضمن ثلاث ندوات علمية اشترك فيها نخبة من أساتذة ورواد الفن فى مصر بتخصصاتهم المختلفة.

**نقابة الفنانين التشكيليين**

**المؤتمر الأول** : 1989.

**المؤتمر الثانى** : 13 أبريل 1999 تحت عنوان (الحركة التشكيلية المصرية : الحاضر - المستقبل) قصر الفنون

برئاسة د. حسين الجبالى، المقرر د. أحمد عبد العزيز.

**مكتبة الإسكندرية**

وبافتتاح مكتبة الإسكندرية عام 2001 بدأت فى إطلاق نشاطها الثقافى والفنى الهام، وانطلقت الندوة الأولى لها تحت عنوان الريشة والقلم 2 و3 أكتوبر 2001، اختص الجزء الأول منها بالفنون التشكيلية وقدمت من خلالها مجموعة من الدراسات الهامة وهى :

1 - مدرسة الإسكندرية فى الفن التشكيلى «منظور تاريخى»، أ. د. لطفى عبد الوهاب.

2 - الإسكندرية .. منظور تشكيلى : القرن 19 وحتى منتصف القرن 20، أ.د محمد سالم.

3 - حركة الفن السكندرى الحديث بين الخصوصية والعالمية، عز الدين نجيب.

4 - مدرسة الإسكندرية وعولية البينالى، د. أسعد عرابى.

5 - الطيور المهاجرة : علامات فى الحركة التشكيلية فى الإسكندرية إدوار الخراط.

6 - الإسكندرية ومسيرة الأجيال. أ. د. مصطفى الرزاز.

7 - مدخل الى الإسكندرية .. وحوار الثقافات، محمد شاكر.

8 - حركة الفن المصرى والمتغيرات الإقليمية والعالمية «شهادة»، ثروت البحر.

9 - بينالى الإسكندرية : الواقع والمستقبل، عصمت داوستاشى.

10 - صلاح طاهر .. شعلة الإبداع المبهرة، مكرم حنين.

11 - صلاح طاهر رائداً، م. ياسر سيف.

واستمرت مكتبة الإسكندرية فى تقديم دورها التنويرى وتقديم نشاط نظرى مواكب لأنشطتها العملية، وقامت بالعديد من ندوات ومؤتمرات الفنون التشكيلية ومنها : عام 2002 ندوة دولية مع معرض الطبعة الفنية مصر أوروبيو، المقرر محمد سالم، وعام 2003 ندوة عن الفنانين: أحمد عبد الوهاب - مصطفى عبد المعطى وتكريمهما بمناسبة حصولهما على جائزة الدولة التقديرية، وكذلك عام 2003 مائدة مستديرة حول بانوراما الفن المصرى فى القرن العشرين. كما تقوم المكتبة بعمل ندوات دولية موازية لمعرضيها المتناوبين الكبيرين خيال الكتاب وكتاب الفنان ومع كل معرض رئيسى تقيم ندوة لكى يكون هناك حوار حول الموضوع، وتستضيف مختصين يطرحون آراء مختلفة من أنحاء العالم.

كما يقيم قطاع الفنون التشكيلية ندوات هامة موازية لأنشطته الرئيسية - بالإضافة للندوة الدولية لبينالى الإسكندرية، مثل بينالى القاهرة الدولى للخزف وترينالى مصر الدولى لفن الجرافيك. ويصاحب صالون الشباب منذ إنشائه سلسلة من الندوات التى تناقش قضيا الشباب التشكيلية. كما صاحب المعرض العام ندوات هامة، وكذلك مهرجان الإبداع التشكيلى الأول 2007 ومعرض ذاكرة فنان 2007. هذا بالإضافة للندوات الفنية التى تنظمها المتاحف التابعة للقطاع ضمن برنامجها الثقافى السنوى مثل : متحف محمد محمود خليل و متحف محمود مختار ومتحف أحمد شوقى ومتحف سعد زغلول ومتحف طه حسين بالقاهرة ومتحف حسين صبحى ومتحف محمود سعيد بالإسكندرية.

وهناك الكثير من الجهات تهتم بإقامة الندوات والمؤتمرات حول الفنون التشكيلية ولو بصورة غير منتظمة مثل : جمعية خريجى الفنون الجميلة الذى كان أخر ما قدمته عام 2006 المؤتمر الثقافى لجمعية خريجى الفنون الجميلة بالمجلس الأعلى للثقافة. ومركز الإبداع بالإسكندرية التابع لصندوق التنمية الثقافية.

وكان لأتيليه الإسكندرية طوال تاريخه دور هام فى استضافة العديد من الندوات الفنية، كما أقام عام : 2003 المؤتمر الأول للنقد التشكيلى وعام 2005 مؤتمر الآتيليه الخامس بالإسكندرية (تاريخ ثقافى وفنى حافل) بمناسبة مرور سبعين عاما على إنشائه وكان رئيس المؤتمر محمد رفيق خليل.

كما تقدم الهيئة العامة لقصور الثقافة الندوات الفنية فى قصور الثقافة على مستوى الجمهورية وجارى الإعداد لمؤتمر كبير تقيمه الهيئة تحت عنوان : مؤتمر فنانى مصر التشكيليين عام 2008.

وفى النهاية لم يكن هذا استعراضاً أو توثيقاً شاملاً لجميع ندوات ومؤتمرات الفنون التشكيلية فى مصر، لأن ذلك يقتضى جهود فريق من الباحثين نظراً لعدم الاهتمام

الكافى بالتوثيق الدقيق والأرشفة للأنشطة الثقافية حتى من جانب القائمين عليها فى مصر، لكنها كانت إطلالة على بعض هذه الندوات والمؤتمرات حسب توفر مادتها العلمية ربما تفتح باباً لمواصلة البحث، وأوصى فى نهاية هذا العرض بإقامة وحدة لتوثيق وأرشفة تابعة لقطاع الفنون التشكيلية تقوم بهذا الدور وتكون بمثابة مرجع مساعد للباحثين.

**المراجع :**

1 - عصمت داوستاشى : تاريخ بينالى الإسكندرية، كتالوج 77، سنة النشر 2005.
2 - كتالوجات البيناليات والمعارض العامة، والنشرات المصاحبة لها.
3 - الموقع الإلكترونى للمجلس الأعلى للثقافة.
4 - البرامج الثقافية لمكتبة الإسكندرية.

## الفن الفطري في مصر

محمد حمزة

إن الصفات المميزة لأى فن إبداعى مبتكر هو ما يقدم للمشاهد فى صورة غير مشابهة للفن العادى المعروف لنا وقد ظهر فى الآونة الأخيرة نوع من اللبس مع اطلاق أسمائ ومصطلحات عديدة عن «فن الغرباء Outsider Aer الذين علموا انفسهم بأنفسهم ولم يلتحقوا بدراسات أكاديمية وخصوصا هؤلاء الفنانين البدائين الجدد أو الفطريين Instincts.

ولكى لا يحدث لبس أو ارتباك على مصطلح الفن الفطرى أوضح أنه فن يحمل كل المقومات الفنية وأن الفنان الفطرى أوضح أنه فن يحمل كل المقومات الفنية.. وأن الفنان الفطرى يعيش إيقاع العصر ويلمس قوانينه وقواعده وتجاوبه مع البيئة المحيطة وهو نابع أساسا من الغريزة مباشرة دون أى إعداد أو تدريب مسبق.

ومن أهم مميزاته اعتماده على الذاتية وينبع من داخل الواقع الحضارى ومدى معايشة الفنان الفطرى له، كما أنه لا يتبع فى إبداعه أية معايير أو مقاييس محددة بل يعبر عن ذاته المستندة على مخزون أحاسيسه وخبرته وينبثق الجزء الأكبر من إنتاجه من اللاوعى.

ولذلك يكون الفن الفطرى لا تسجيليا، ولا محاكيا للطبيعة الواقعية، بل هو عالم قائم بذاته، يعكس أحلام وآمال الفنان النابعة من اللاشعور، والذكريات البصرية المختزنة فى العقل الباطن.

وفى الأساس يتميز الفن الفطرى بالبساطة، حيث لا يلجأ الفنان إلى الاستعانة بالحيل التقنية والأكاديمية مثل الظل والضوء، والنسب الواقعية والمنظور الفنى؛ لقدراته المحدودة فى هذا المجال حيث لا يعوق هذا الأمر من إنتاجه الذى يراه البعض من أهم مميزات الفنان الفطرى الذى ينطلق فى التعبير بطريقته الخاصة.

وهكذا لا يلجأ إلى الحيل لتأكيد المظهر الخارجى للشكل الطبيعى الواقعى.. بل يبدع أشكاله بسمات فطرية.. تتميز بالطزاجة والغرابة والتألق فى الوقت نفسه بالإضافة إلى أن الفنان الفطرى يرسم ما يعلمه وليس ما يراه مع قيامه بمزج بعض من التفاصيل الطبيعية مع الصور التخيلية مع التميز بالتكرار والتماثل فى كثير من الأحيان، كما يشترك الفنان الفطرى مع الطفل فى النظر إلى ما يحيط به من مظاهر طبيعية مع أنه يرسم بانفعال مباشر دون الاحتكام الواعى للعقل.

ورغم وجود هذه الصفات المشتركة بين الفنانين الفطريين أنفسهم إلا أن العجيب فى الأمر أن كل فنان يختلف أسلوبه عن الآخرين.. ويتخذ مظهرا فريدا لا يشاركه فيه أحد والتمتع بنوع من التفرد داخل أطار هذا الفن.

ويشترك فى إنجاز الأعمال الفنية الفطرية الكثير من فئات المجتمع لنرى أعمالا فطرية للبسطاء من الشعب فى الأرياف والمصانع والأنحاء البعيدة وأيضا لبعض المثقفين والأدباء والعلماء الهواة للفن، بالإضافة إلى بعض من يقومون برسم أشكال مجونية على الحوائط الذين أطلق عليهم أخيرا مصطلح فنانى الشوارع الخلفية.. «Gralfiti Art»، ومن بينهم المساجين أيضاً.

فى أواخر القرن التاسع عشر كان يعتقد أن الفن التشكيلى قد بلغ ذروته الحضارية من جميع الوجوه، وذلك لما حدث فى العالم الغربى من اهتمام خاص بالعلم وما حققوه من اختراعات وابتكارات غير مسبوقة وأن الفن فى ذلك العصر (الأكاديمى الواقعى) كان على نحو ما جيد كفن الإغريق والرومان.

وكانت لا تعتبر فنون الشعوب الأخرى.. الغير أوروبية من قبيل الفنون على الإطلاق.. وأنها فى أسفل السلم الحضارى وهناك ثلاث نظريات أساسية بنى أصحابها آراءهم عليها وهى أن الشعوب الأولية التى يطلقون عليها متأخرة وبدائية.. كانت فى حاجة إلى معلومات علميه آلية.. وإلى الحضارة.

ولما كانت ثقافة الغرب هى محراب المدنية فإن كل الأعمال الفنية السابقة فى الشرق والجنوب والجزر وأهل أمريكا الأصليين أعمال فنية ناقصة أو أقل جودة، وطبق هذا أيضا على الفنون القديمة خاصة.. وما قبل التاريخ وكلها لا تعتبر فنونا مستوفية كل مقومات الفن.

ولكن بعد الدراسات المستفيضة من العلماء والفنانين والنقاد اعتبر هذا الموقف خاطئا، سواء فى التقدير أو فى النتائج من جميع الأوجه، وقد علمتنا الحقيقة.. أن التقدم العلمى لم يضمن تقدم الإنسان فى أى حال من الأحوال

وتبين أن أعمال الفنان البدائي.. ذات صفات فنيه حقيقية.

ومن الملاحظ أن رجل الطبقة البورجوازية الأوروبية كان يرى أن الفن الأكاديمي الواقعي هو تعبير مجيد لأسمى حضارة ظهرت في الكون، وما خلاف ذلك من فنون أخرى غير أوروبية فنون جافة قبيحة وناقصة، وكان لهذه النظرة الضيقة أهميتها لما لقيت فيه فنون الحداثه من معارضة عنيفة في ألمانيا بزعامه أودلف هتلر على فنون الحداثه.. وحرق معظمها بدعوى أنها فنون منحطة -De qen erate Art ولم تحارب الفن الأكاديمي الواقعي فحسب، بل تحارب الحضارة البورجوازية الأوروبية بأسرها وما يتبعها من تقاليد.

ولم يكن الإلهام الذي وجده الفنانون المحدثون أمثال سيزان Cesanne وفان جوخ Van Gagh وسوراه Seurat وغيرهم كافيا لجيل الشباب الذين قرروا أنه من الضروري تحديث الفن أكثر من ذلك مع التخلي عن التقاليد الحضارية القديمة لإيجاد شيء من الفن يكون بسيطا وأساسيا وسليما.. أي شيء أكثر قوة عاطفية.. وروحية أي شيء يستطيع الفنان إبداعه من شعوره الداخلي.

ويبدو أن فن الشعوب الأولية والبدائية.. والفن الفطري.. ورسوم الطفل تملك تلك الصفات المطلوبة ومن خلال هذا الزخم والإعجاب الشديد التي أثارت انتباههم في متاحف علم تطور الشعوب والأجناس وخصوصا التماثيل والأقنعه الإفريقية.. والرسوم الصينية واليابانية.. التي كان لها تأثير في إبداعات بعض الفنانين الكبار..

في ذلك الوقت ظهر الفنان الفطري القدير هنري روسو Henri Roussau (1844 - 1911).. الذي اكتسب مكانة كبيرة بين عظماء الفنانين بحساسيته المفرطة وألوانه البديعة وخياله الخصب وشاعريته الزخرفية في الرسم.

وهكذا كانت بادرة مباركة من اهتمام الفنانين والنقاد بالفن الفطري، واكتشاف العديد من الفنانين الفطريين في أنحاء العالم.. بلا استثناء والموجودين في جميع المهن.. ولم يكونوا فقط من الرجال كبار السن.. بل هناك الكثير من الشباب وأيضا جمع كبير من النساء وبعض المثقفين والأدباء والعلماء.

وإنه على الرغم مما صادف أغلبهم من حياة قاسية.. فإنهم يميلون إلى ترك لمسة تفاؤل طموحة على إبداعاتهم، ولما كانوا قد علموا أنفسهم بأنفسهم بطريقة ذاتية فمن الطبيعي أن يصادفوا مشاكل في التقنية، ولكن بصدد التغلب على مقاومة المادة.. فقد شقوا لأنفسهم طرقا وأساليب خاصة بهم ومهما كان إنتاجهم بدائيا غير أكاديمي، إلا أن هذا يضفي على أعمالهم الطابع الشخصي.

وقبل أن أتناول بعض الفنانين الفطريين أو أعمالهم الفنية الرائعة، أقول إن قدرة الفنان الفطري قد طمست منذ عصر الأسرات القديمة في مصر، واختلطت إبداعاتهم بالفنون الشعبية المصرية الأصيلة، وضاعت مع التاريخ، ولكن ظهر في العصر الحديث.. بوادر مبكرة.. لاكتشاف بعض الفنانين الفطريين على مستوى عال من التخيل.. والبساطة.. والابتكار، وهنا نذكر الفنان المربي حبيب جورجي (1894 - 1964) عندما أسندت إليه وزارة المعارف - (التربية والتعليم) - تحت إشراف المستشرق بيير أولمر.. Piere Olmer - الإدارة والتدريس في قسم «تعليم الرسم» المنشأ حديثا كدراسة إضافية اختيارية.. في مدرسة الفنون الجميلة العليا بالقاهرة؛ لرغبة الوزارة في النهوض بمستوى مدرس الرسم في المدارس المصرية، على ضوء التقدم العالمي في ميدان فنون الطفل وأساليب رعايتهم من الناحية الفنية.. وتنميه مواهبهم.

ولإيمان حبيب جورجي بأصالة التعبير الفطري عن الطفل، المغاير للثقافة الفنية الأكاديمية التقليدية، مما جعله يقوم بتجربة تطبيقية لنظريته عام 1939 عندما كون جماعة الفن الشعبي.. وتبنى فينا خمسة من الأولاد والبنات تبين فيهم علامة النبوغ، واحتضنهم في منزله الكائن.. بحدائق القبة.. حيث أعطى هؤلاء الخمسة الثقة.. والتقنية البسيطة للمواد والخامات المستخدمة.. مع تهيئة الجو المناسب وإمكانيه الإبداع الحر بدون تدخل أو توجيه فني، وبعيدا عن التلوث والمعوقات الخارجية.. تفوق هؤلاء الخمسة في تشكيل المجسمات النحتية المصنوعة من الطمي، ثم حرقها أو تسويتها في الأفران عالية الحرارة الخاصة بذلك، لتصير الأعمال النحتية من الفخار -Backed Earth Terra catta.

وهنا قال جورجي عن تلك الأعمال النحتية : «قد برهنت لي هذه الأعوام على صواب الرأي.. الذي اتجهت إليه، وهو أن روح الفن المصري القديم التي لم تزل كامنة في نفوس أبناء الوادي، والتي ازدهرت في ماضي العصور، جديرة بأن تعود إلى ازدهارها.. إذا أتيحت لها الظروف المواتية».

هؤلاء الفطريون الصغار.. كانوا فى أول الأمر هم يحيى أبو سريع لندا عبده يوسف سيدة مساك بدور فكرى وفتنة فكرى.. ثم ضم إليهم آخرون لم تتجاوز أعمارهم الحادية عشرة.. عندما أعد لهم مرسما فى مدرسة خليل أغا بحى الظاهر، ثم انتقل بهم بعد ذلك إلى وكالة الغورى بالحسين، وكان أول من فكر فى استخدام هذه الوكاله كمراسم للفنانين..

هؤلاء الاطفال ببساطة يعبرون عن فن فطرى برئ، يعيد للحياة وضعا سويا بروح متميزة بالعبقرية، مجسدا للبرائة والدينامية الصادقة النابعة من داخلهم بشفافية.. وإشراق وبهجة مثيرة، وذلك لتحرر آليه إبداعهم الفنى من كل العوائق بالاضافة إلى اكتشاف حبيب جورجى.. أن الحافز الجمالى عند الطفل يسير سيرا طبيعيا حتى ما يقرب عمره إلى حوالى الحادية عشرة؛ لأنه حتى هذا العمر.. يمتلك إحساسا غريزيا.. بانسجام الألوان والتأليف.. والتكوينات التخيلية.

وقد أقام حبيب جورجى العديد من المعارض لهذه التجربة الفريدة، والتى اهتمت بها هيئه اليونسكو.. التى ساهمت فى إقامه معرضا لها فى باريس ثم انتقل إلى لندن عام 1950، مع نشر نتائج أبحاثه التى أصابت العالم بالدهشة والإعجاب واستمرت تلك التجربة فى قرية «الحرانية» حتى اليوم.

وكانت التجربة الأخرى.. لأستاذ التربية الفنية لطفى محمد زكى التى ضمها فى كتابه «التلقائية فى فن الكبار Spantan erus in the Adult Aat» الصادر عن دار المعارف بمصر عام 1957، والتى تتلخص فى تجربته عندما أتيح لخريجى الجامعة الأزهرية.. الالتحاق بمعهد التربية بالإسكندرية ولم يكن لهؤلاء الطلبة حظ كبير من الثقافة الفنية التشكيلية طيلة مدة دراستهم ،ولم تتح لهم ممارسة الفن فى حياتهم الطويلة السابقة.. بصورة جدية، فكان لابد لهم - وقد اعتزموا اتخاذ التدريس مهنة لهم - أن يأخذوا قدراً من الثقافة الفنية الضرورية لكل مدرس.

ومن أجل هذا وضع هو وزملاؤه أساتذة التربية الفنية.. خطه تسد حاجة هؤلاء من الثقافة الفنية.. مع اختيار بعض منهم الفن التشكيلى كهاوية؛ وقد أقبل طلبة الجامعة الأزهرية إقبالا كبيرا على الجانب الفنى.. كما هيأ الجو الفنى العام نشوء فئة جديدة من الفنانين الفطريين الكبار؛ وقد بدأ بعض العاملين البسطاء بالمعهد الاهتمام برسوم الطلبة، حيث انبعثت فيهم تلقائية كانت كامنة.. فأخذو يرسمون مثلهم، وهكذا تكون ثلاث فئات يرسمون، وهم الذين لديهم ثقافة جامعية مسبقة.. وأخرى لديها ثقافة أزهرية.. والثالثه لديها ثقافة شعبية، والممثلة فى عمال المعهد البسطاء.. مما أتاح للدكتور لطفى زكى تقصى إنتاج الفئات الثلاثه وبدأ فى ملاحظة وتسجيل بعض النتائج عام 1950، واستمر فيها حتى صارت لديه حصيله من هذه النتائج التى رصدها، والتى سجلها فى كتابه هذا، وإذا تناولنا الفنانين الفطريين فى مصر نجد أن هناك فى كل نجع وكل قرية الكثير، منهم المبدعون فى صمت، بعيدا عن الأضواء بل إن الآلاف من الفنانيين الفطريين المنتشرين فى جميع بقاع مصر فى الحضر والريف والواحات الصحراوية ينتظرون من يكتشفهم.

فمن هؤلاء الفنانين البسطاء ذوى الأصالة الذين يمكن وجودهم تقريبا فى جميع المهن بالمجتمع لنرى بعضاً منهم مثقفين بدرجة عالية أخص بعضاً منهم الكاتب الصحفى الكبير كامل زهيرى والكاتب الروائى إدوار الخراط.. والمذيعة والمترجمة المعروفة نفيسة البقلى، والثرى مؤرخ الفن مينا صاروفيم وملكة مصر السابقة فريدة.

وهناك الكثير من الفنانين الهواة الذين يبدعون اللوحات، وينحتون التماثيل بالفطرة.. على أعلى مستوى من البراعة والمقدرة، لم يكتشفوا بعد فى هذه الأرض الطيبة.

على أى حال، إننا نرى الكثير من الفنانين الفطريين من يتناولون موضوعا معينا مستلهما من البيئة ويتكرر بينهم مثل الأساطير والحكايات الشعبية والأفراح والمولد.. وبعض قصص القرآن والإنجيل، وإذا قارنا بين عمل فنان وآخر تناول نفس الموضوع نجد هناك فروقًا كبيرة فى أسلوب التناول وتناغم الألوان.. وهذا ما يؤكد أن لكل فنان فطرى التفرد فى الألوان والتركيبات والخطوط والتكوين.

مع ملاحظة أن الفنان الفطرى له فترة محددة يتألق فيها إنتاجه ويصل إلى قمة إبداعه، لا تتعدى بعض السنوات القليلة من الهواية.. وبعدها إما أن يترك تلك الهواية ويتجه إلى هواية أخرى أو يشغله عمله الأصلى.. أو يحترف مهنه الفن وهنا تنضب رويدا رويدا بساطته وتقل خصوبة خطوطه وألوانه.. ويفتقد البراءة وتنتقى التفاصيل الدقيقة المحببة التى يزين بها أعماله وعدم الاكتشاف أو ابتكار الجديد.. ويصير كل عمل ينتجه روتينى وأيضا حسب الطلب.

والبعض ينحرف إلى إنتاج أعمال فنية ممسوخة؛ تشبها بالفنانين الأكاديميين.. فى شطحاتهم الفنية المثقلة بالنواحى النظرية.. وقواعد وأصول الفنون الحديثة.. وهنا يفقد الفطرى هويته.

ولا يسعنى هنا الوقت أو المساحة لسرد وتوضيح ونقد الأعمال الفنية لأكثر الفنانين الفطريين شهرة.. فى مصر، ولكن بقدر المستطاع أحاول تقديم البعض الذى لعب الحظ دوراً كبيراً فى اكتشافهم من بينهم.

**الفنان محمد على** المولود عام 1930.. والذى قضى عمره فى «خوش قدم» بحى الغورية.. وكان يعمل أول الأمر فى صياغة الذهب والمعادن النفيسة.

إلى أن تعرف على الملحن والمطرب الشيخ إمام والشاعر أحمد فؤاد نجم، ليكونوا ثالوثا متكاملا، حيث كان يؤدى محمد على بمفرده ضابط الإيقاع والكورس، وبعد أن تفككت الفرقة، أخذ يرسم مجموعة من اللوحات برؤية صادقة.. بسيطة.

لقد غير محمد على خط حياته، وراح يعبر عما يجول فى نفسه بألوان حادة صارخة، ثم بدأت تهدأ حدة التمرد.. وراح يرسم ما يخالجه من أفكار تحدث فى الحياة الاجتماعية والسياسية، ولأن أجهزة استقباله شديدة الحساسية والدقة فقد استخدم بعض المفردات الفنية من واقع البنية الشعبية.. معبرا بأسلوب هزلى وأحياناً مأسوى.

**الشيخ رمضان أبو سويلم** المولود عام 1924 بقرية «عرب أسكر» بالصف محافظة الجيزة.. وقد كان يعمل فى الزراعة ويمارس ركوب الخيل والعزف على المزمار كما كانت هوايته الحبيبة الرسم.. التى أخفاها عن أهل قريته.. ووضعها داخل صندوق فى حجرته، إلى أن اكتشفته السيدة أرسولا شيرنج Ursula Schernig - التى تملك قاعة خاصة للفنون بألمانيا.. والدراسة لتاريخ الفن.. وقد جاءت مع زوجها الذى انتدب لتدريس الموسيقى فى إحدى المدارس الألمانية فى القاهرة والتى كان لها دور كبير فى اكتشاف العديد من الفنانين الفطريين.. وأقامت لهم المعارض المتعددة فى مصر والخارج - وأقامت لهم معرضا عام 1984 فى معهد جوته.

ومن أهم أعمال الشيخ أبو سويلم رسمه لقصص القرآن الكريم، من بينها أهل الكهف، ذو القرنين، سيدنا نوح، وقصة الملكة بلقيس، وقد استخدم القمر كرمز للأنبياء. ومن الحياة فى بيئته الاجتماعية رسم أفراح الريف.. والبدو.. والمولد النبوى.. وحفلات السهر فى رمضان إلخ وسافر إلى ألمانيا بتشجيع من أرسولا؛ حيث افتتح معرضه هناك عمدة مدينة اشتوتجارت.. وحصول على درع المدينة.

**الفنان لويس توفيق** المولود فى القنطرة شرق عام 1929، وقد رحل والداه إلى فلسطين ليلتحق لويس بمدرسة الصم والبكم، وعمره لا يتجاوز الخمس سنوات بمدينة القدس، واستمر بهذه المدرسة الداخلية الخاصة سنوات طفولية حتى عام 1945، وهناك تعلم الرسم على يد مدرس هندى للفن، تبنته المدرسة منذ طفولته.

وعاد لويس إلى مصر ليعمل فى مهنة الخياطة التى أبعدته عن مزاولة الفن.. إلى أن أحيل إلى المعاش ليتفرغ لهذه الهواية الجميلة.

تميزت لوحاته بتماسك الخطوط وتضافرها، وكأنها تنبع من بؤرة محبوكة أطرافها حيث تميل بعض أشكاله وألوانه إلى منابع الفن الهندى التى تأثر بها من أستاذه أيام صباه بالإضافة إلى الحيوية النشطة داخل لوحاته، ويعد الفنان الفطرى المصرى الوحيد الذى فازت أعماله بجائزة لجنة التحكيم فى ترينالى براتسلافا للفن الفطرى Bratis ava عام 1994 بجمهورية سلوفاكيا، الذى يطلق عليه المعرض الدولى العام" إنسيتا Insita».

لقد اختزن الفنان الصمت، وقدمه إبداعا فنيا يحكى قصصا أسطورية ملونة بمهارة توحى بالبهجة والفرح، من خلال تكوينات متوازنة بأسلوب بسيط يعتمد على اختيار الألوان والخطوط وكيفية توزيعها فى جميع أنحاء اللوحة.

**محمود اللبان** ولد عام 1921 فى «حوش قدم» بحى الغورية، وكان يعمل بائعا للبن الحليب؛ ومن هنا جاء تلقيبه «باللبان»، وقد بدأ حياته الفنيه بعد سن الخمسين.. عندما شعر بالضيق من مهنته وأسلوب معاملة أهله، فهجر كل شىء وهام على وجهه، وأصبح من دراويش الحسين بن على، وفى عام 1968 أقامت له مجلة الكواكب - عندما كان يرأس تحريرها.. الكاتب رجاء النقاش - معرضا لأعماله فى مبنى دار الهلال، وقام الفنان جمال السجينى بافتتاح المعرض وقدمته المجلة باعتباره اكتشافا لموهبة فنية فطرية.

واللبان لا ينحت تماثيله وفق خطة تعبيرية أو فنية مسبقة بل يعمل مباشرة فى خامة الجبس سريعة الجفاف والتماسك، حيث يشكل هذه الخامة على هيئة أسطوانات أو

كرات بإضافة الماء للجبس قبل جفافه، ثم يحذف منها الزيادات.. ولا يضيف إليها.

وتتميز تماثيله بتماسك الكتلة ووحدتها.. وجمال بنائها.. واتزانها المعبرة عن افكار الفنان وما يدور فى خلده، كما تعكس أعماله إحساسا قويا بالعصر والواقع الذى يعيش فيه.

**حسن الشرق** ولد عام 1951 فى زاوية السلطان القبلية، محافظة المنيا، بدأ حياته الفنية أثناء عمله فى التجارة، وفى عام 1975 عرف الطريق إلى قصر ثقافة المنيا، وعندما افتتحت كلية الفنون الجميلة بالمنيا.. ذهب إليها؛ ليعرض لوحاته على أساتذة الفن ليكتشفه الفنان صبرى منصور، ويلتحق بالقسم الحر فى الكلية وفى عام 1985 عرفه بالسيدة «أرسولا» المهتمة بالفن الفطرى فى مصر، ومن هنا انتشرت أعماله وعرضت فى مصر والخارج.

تحكى لوحات الشرق قصة الحياة فى الريف المصرى، وأبطال القص الشعبى والعادات والتقاليد، كما رسم الأمثال الشعبية والشخصيات المرموقة فى المجتمع، كما اهتم أيضا بالقضايا الوطنية..

تتميز لوحاته بسلاسة خطوطه الجريئة.. وتكويناته الخصبة وابتكاره لبنائيات جديدة مع التزامه بألوان صريحة متوازنة فى مجموعها .

**محمود الأسوانى**.. ولد عام 1930 فى أسوان كأحد أفراد أسرة كبيرة مكونة من ثلاثه عشر أخاً يعملون فى الزراعة وتجارة البلح.. بدأ حياته الفنية متأخرا عندما طلبت مدرسة التربية الفنية من ابنته «مرزوقه» بالدراسة الإعدادية تشكيل تمثال من الصلصال ولم تعرف كيف تتصرف، وأخذت تبكى بحرقة لعدم تمكنها من عمل هذا التمثال.. إلى أن وعدها والدها محمود بمساعدتها وتحقيق طلبها فأحضر قطعة من الحجر وبدأ ينحتها.. وليس له أى دراية بالنحت، إلى أن صار الحجر على هيئة سمكة وقدمتها ابنته إلى مدرستها التى انبهرت بها هى وناظر المدرسة وهيئة التدريس.. ومنذ تلك الفترة وهو يشكل تماثيله من الأحجار والأخشاب، وهو يبدأ فى النحت دون أن يكون لديه تصور مسبق فى ذهنه إلى أن يشعر أنه رأى الشكل المنحوت من قبل فى خياله الخصب، وهكذا كانت كل تماثيله محفورة فى ذاكرته منذ صباه مما شجعه على السفر إلى القاهرة، لتسلط على أعماله الأضواء ليشترك فى سمبوزيوم أسوان الدولى وتعرض أعماله فى مصر والخارج..

**عبد المحسن مدنى** ولد عام 1975 فى قرية سلوا قبلى – كوم أمبو – وحصل على دبلوم الزراعة، وقد بدأ حياته الفنية ولم يتجاوز عمره العشرين ربيعا.

وتنحصر أعماله فى نحت عناصر الطبيعة، من الإنسان والحيوان والتى تتميز بالحس التعبيرى بدئا من الاهتمام بإظهار التعبير على ملامح الوجوه مع التأكيد على الملمس الخاص بكل عمل، فإذا كان العنصر يمثل جسدا بشرياً.. كان السطح ناعما.. وهكذا، كما أن أسلوبه يمتاز بانسيابية تضفى على العمل النحتى جمالا وحيوية وفقا لتناسق الكتلة مع مساحة الفراغ.

**عبده رمزى** ولد عام 1961 بمدينة أجا محافظة الدقهلية، عمل منذ صباه فى ورشة لنقش النحاس، وبعدها عمل بورشة خراطة المعادن ثم عمل فى ورشة لحام الحديد..

واثناء تأديته الخدمة العسكرية، تفتق ذهنه عن عمل تماثيل من صابونة وجدها فى مهماته، وبعد انتهاء خدمته العسكرية عام 1984 اتجه إلى عمل تماثيل من خامة الحديد المنصهر فى ورشة اللحام التى فتحها فى مدينة بنها.. وهكذا كانت البداية لاهتمام النقاد والفنانين بتماثيله المميزة التى عرضها فى بعض المعارض العامة، وبعدها انطلق ليفوز بجائزه شرفية فى بينالى القاهرة الدولى الخامس عام 1994، كما فاز بالجائزة الثانية فى بينالى بورسعيد القومى عام 1996.

وتتميز أعماله ببناء فنى متناسق.. يتوازن بدقة بين العنصر الفنى للكتلة وبين حجم الفراغ الداخلى للعمل والفراغ المحيط، كما يضفى على العمل حساً فنيا واعيا، كما فى عمله عازفا الكمان.. التى نشعر فيه بنغمات الموسيقى مع حركة مسك العازفة بقوس الكمان، وحركة ميل رأسها، وثبات وقفتها رغم أنه فنان فطرى.

وقد أنجز رمزى العديد من الأعمال المتمثلة فى الحيوانات والطيور، والمتميزة بالرغم من بساطتها بقوة التعبير وعلى وجه الخصوص تمثال التمساح والمعزة، حيث أضاف إلى أشكالها المكونة من بعض الحديد الخردة.. والتروس والأسطوانات وصفائح الحديد – الجمال وقوة التعبير التى تذكرنا بأستاذ التشكيل فى الحديد الفنان الكبير صلاح عبد الكريم.

**فتحى عمار** ولد عام 1930 بالفيوم والذى بدأ حياته الفنية فى سن الرابعة عشرة، عندما كان يعمل لدى حرفى

من العرب.. يصنع النوارج وطنابير المياه من الحجر وفى عام 1946 رحل إلى مدينة بهتيم، ومارس النحت بالأسلوب البارز والغائر والاهتمام بمراعاة النسب التشريحية لعناصره.

وتتمتع أعماله بأسلوب سوريالى فنراه ينحت آنية حجرية مشكلا يديها على هيئة ثعبانين، ومقسما هيكلها إلى أجزاء مزخرفة، وهكذا تتميز آنيته بشغل جوانب العمل بزخارف ورسومات، مما يضفى على تماثيله الثراء والجمال.

ويبدو اهتمام الفنان بإضفاء الملمس المناسب على عناصر أعماله مع مراعاة علاقة الكتلة بالفراغ والاهتمام بحركة العناصر فوق أسطح العمل.

**صلاح حسونة** ولد فى عام 1935 بشبرا منت محافظة الجيزة، وعمل فرانا بسيطا للخبز ليعول أسرته بعد وفاة والده وهو فى سن مبكرة وقد بدأ الرسم بعد أن عجزت ابنته عن رسم «المحمل النبوى» الذى طلبته مدرستها، وبلا خبرة مسبقة أمسك حسونة بألوان الشمع ورسم لها الموضوع، ومن هنا كانت نقطة البداية فى استمراره الفنى، ليرسم لوحات عديدة لمدرسة ابنته.. وصوراً شخصية لأهل وسكان قريته وقد اكتشفته أيضا السيدة «أرسولا» لتقيم له معرضا خاصا، ومع حلول عام 1996 عرض صلاح حسونة أعماله لأول مرة خارج مصر فى جامعة «بايرويت» بألمانيا كما قدمت السويسرية «ساندرا جيزى Sandra Gysi» درجة الدكتوراه عن الفنان الذى أطلقت عليه اسم «بيكاسو مصر».

ويشغل بال الفنان الأحداث السياسية، كواقعة اغتيال السياح الإرهابية فى الأقصر.. والأحداث العالمية كموت الأميرة ديانا فى فرنسا، ولكنه ظل دائما مسكونا بهواجسه الخاصة التى تدفعه رسم تجاربه أو رؤيته لحكاية الآخرين.. التى يرسمها بطزاجة لا مثيل لها.

وفى هذا المجال لا ننسى فنانين فطريين آخرين، ظهروا ثم اختفوا أو قلت أعمالهم الفنية ليتواروا بعيدا عن الأضواء، من بينهم.. شحاتة الصياد الذى شارك فى بينالى الإسكندرية ويفوز بالجائزة الثالثة فى فن النحت بالجناح المصرى، وأحمد المرزوقى الذى أخذ يصنع الميداليات لوجوه السياسيين المعروفين بأسلوبه الفطرى.. وإبراهيم تايب الذى شكل تماثيله من الحديد الخام.. ومبروك إسماعيل مبروك التى تبنى الفنان الكبير حسين بيكار أعماله بعد أن اقتنع بموهبته الفطرية.. وعبد الناصر شيحة الذى كان من أبناء فريق المعمارى الفنان ويصا واصف فى قرية الحرانية، وتحوله إلى فن الباتيك.

ولا يفوتنى التنويه عن فنانى أسوان الفطريين.. من بينهم عيسى أحمد على، جمال عبد الستار، محمود محمد محمود، نفيسه الجبالى، أحمد عباس، إدريس عبد الرحمن، أحمد حسين، عيسى أحمد، صلاح الدين عادل، إبراهيم حامد، وآخرون بالإضافه إلى وجود الكثير من الفنانين الفطريين فى محافظة الفيوم، والمنيا، والصعيد، مع ظهور فنانين كثر فى محافظات دلتا مصر ومدينة الإسكندرية ودمياط، وبورسعيد الذين أبدعوا فنا فطريا غير مسبوق، وإلى أن يشيد متحف خاص للفن الفطرى.. وشبكة معلومات تقوم بحصرهم فى مصر.. ونحن منتظرون.

## حول مفهوم الفن الفطرى ورعاية الهيئة العامة لقصور الثقافة

د. حمدى عبد الله

### تقديم

الفن الفطرى من الفنون التى هى فى حاجة إلى تقديم العديد من الدراسات والأبحاث حوله كظاهرة دائمة التدفق والاستمرارية فهو يرتبط بالإنسان وتعبيراته البسيطة عن الحياة طالما أن هناك إنسانا يعيش على الأرض ولقد لاقى إنتاج الفن الفطرى وفنانيه العديد من التفسيرات والتعريفات التى لم تصادف أى فن آخر.

الفن الفطرى (التلقائى) ظاهرة إنسانية غريزية وصادقة تلازم الإنسان منذ بدء الخليقة وحتى الآن، وعلى الرغم من ذلك إلا أنه لم ينل حظه من الاهتمام والتكريم إلا فى بداية القرن العشرين ويرجع الفضل إلى توجيه الأنظار إليه كفن صادق إلى فريق من الفنانين والنقاد نذكر منهم «ولهلهم اوهد» والشاعر «أبو للينير» والفنان «بابلو بيكاسو» الذين ساندوا بكل قوة هذا التيار من الفن ممثلا فى إنتاج الفنان (هنرى روسو) والذى يعتبر بحق الرائد الحقيقى للفن الفطرى لما يتمتع به من مقدرة غير عادية فى مجابهة كل الآراء النقدية التى كانت تطرح حول أعماله وكان أغلبها تقليل من قيمتها بل وصل الأمر فى أحيان كثيرة من السخرية منها، لقد ظل الفنان يواصل إبداعه حتى نالت أعماله من القيمة والشهرة وتجاورت مع أعمال أساطين النهضة والفن الحديث فى أشهر متاحف العالم (اللوفر)، إلا أن الاهتمام العالمى بالفن الفطرى لم يأت من فراغ بل كان نتيجة اهتمام وبحث عن مصادر خصبة للرؤية الفنية تغذى مسيرة الفن العالمى الذى كان فى أشد الحاجة إلى إمداده بالطاقة والحيوية، ولذا فقد بدأ الاهتمام فى البداية بالفنون البدائية والتى كانت لها هى الأخرى أكبر الأثر فى الفن الحديث فتأثر بها الفنانون وأنتجوا أعمالهم تنبض بالحس البدائى سواء من ناحية الشكل أو اللون أو الملمس التى كانت من أهم الأسباب التى دعت للاهتمام بالفن الفطرى وانتشار معارضه المحلية والدولية، وتخصيص الجائزة الكبرى التى تعطى لأحسن عمل فطرى ترينالى الفن الفطرى باسم الفنان (هنرى روسو) اعترافا بفضل ريادته للفن الفطرى.

وأنه على الرغم من انتشار الفن الفطرى على مستوى بلدان العالم إلا أن المصطلح الخاص به قد لاقى تضارب وتعدد المسميات ما لم يلقه مصطلح آخر فى تاريخ الفن فلقد طرحت حوله العديد من المسميات والمصطلحات المختلفة بعضها كان الأقرب إلى جوهره والبعض الآخر به قواسم مشتركة تجمع بين بعض صفاته وسماته وخصائصه فعلى سبيل المثال أطلق على فنانيه وإنتاجهم الفنى: مصور الأحد sundy paintrs الفن الشعبى popular art فنانو الحقيقة artists of true الفن الساذج innocent art الفن البدائى primitive art الفنانون الشعبيون flok artists بدائيون القرن العشرين primitive of the tweentieth centry فن القرويين peawwant art الهوا amateurs الفن البديهى intuitive artالفن الهامشى imarginal art الغرباء outsders الفن الشعبى المعاصر والبيئة con-temporary flok art enirroments الفن المنفرد art singulier فن البيئة المرئية visionar envi-ronnment art الفن الفطرى naive art

ومن استعراضنا السابق للكم الهائل من المصطلحات حول هذه الظاهرة يفضل استخدام المصطلح الأخير (الفن الفطرى) حيث إنه شامل ويدعم وجهه نظر الناقد (جورج شميدت) بقوله (إن كلمة تلقائى أو بسيط navie جاءت إلى اللغة الألمانية فى القرن الثامن عشر عن طريق الفرنسيين والكلمة الفرنسية قد جاءت بدورها من اللغة اللاتينية nativus ومعناها الفطرى أو الطبيعى أو الأصلى وقد استخدمت هذه الكلمة فى القرن الثامن عشر لمواجهة أسلوب البلاط (الروكوكو) على أنها تعنى البسيط غير المدلل وغير الملتزم بعادات المجتمع».

بجانب حركة الفن التشكيلى الرسمية فى أى بلد يوجه نوع آخر من الفن يسمى الفن الفطرى أو التلقائى يقوم على النشاط الإبداعى التلقائى للمبدعين وهو نابع من دافع ذاتى للتعبير عن مشاعرهم وعن رؤيتهم للعالم المحيط بهم وبصور ذاتية خالصة ذات شفافية وتحرر من أية قيود أو معايير.

لم يأت الاهتمام العالمى بالفن التلقائى من فراغ بل كان نتيجة اهتمام وبحث عن مصادر خصبة للرؤية الفنية

تغذى مسيرة الفن العالمى الذى كان فى أشد الحاجة إلى إمداده بالطاقة والحيوية والتى كان لها الأثر الكبير فى الفن الحديث، والفن التلقائى مخزون فطرى وطاقة روحية تمثل سعى الإنسان إلى فهم ذاته والعالم وأشياء والتعبير عن مشاعره وافكارة بشكل مجسد.

إن هذا الإنتاج الفنى لفنانين لم يدرسوا الفن دراسة أكاديمية فكان إنتاجهم الفنى يمثل الخروج على الأطر المرجعية المحدودة للفن الرسمى ولهذا خصصت له دورات للعرض القومية والعالمية إلا أن من أشهر تريناللى الفن الفطرى (insita) الذى يعقد كل ثلاث سنوات ويرجع فضل تأسيسه عام 1969 للناقد الفنى السلوفاكى (استيفان تاك- steevan tkac) والذى أضاف مصطلح جديد أنسيتا، وترجع أصوله إلى اللاتينية إلا أن الذى يعنينا أنه يعنى الأصالة وسلامة الطوية الفطرية.

ولقد عقدت دورات هذه الترينالى متتالية منذ عام 1969 بدولة تشيكو سلوفاكيا سابقا حتى عام 1972 ثم توقف لمدة عام لعدم تمويله أو دعمه حتى عقدت آخر دورة له فى عام 1994 والتى كنت قوميسيرا لها ومثل جناح مصر أعمال الفنانين الفطريين حسن الشرق- لويس توفيق (تصوير) وعبده رمزى (نحت) ولقد نالت أعمال الفنان الفطرى (لويس توفيق) جائزة لجنة التحكيم عن هذه الدورة.

ولقد شرفت بأنى كنت أول من قدم دراسة علمية فى الجامعات المصرية والعربية حول هذا الفن منذ عام 1978، ونظرا لأهمية هؤلاء الفنانين فلقد تابعتها من خلال دراسة لدرجة الدكتوراه بجامعة المنيا حول دراسة مقارنة بين التصوير الفطرى المصرى الفرنسى عام 1999 للباحث محمد عبد اللاه كان لابد من تلك الاستهلالية.

**التجارب الأولى فى مصر:**

بدأت أولى تجارب الفن التلقائى وتأصيله عندنا على الفنان المصرى الكبير حبيب جورجى عبد الله 1939 عندما قام بعزل مجموعة من الأطفال فى سن السابعة بعيدا عن المؤثرات الحضارية والثقافية واكتفى بتعليمهم مبادئ القراءة والكتابة ثم وفر لهم خامات الإنتاج الفنى وتركهم كلية لأخيلتهم وذائقتهم الفطرية الفنية أثناء عملية إنتاج إبداعاتهم، واستمر الفنان حبيب جورجى فى تجاربه حتى عام 1951 ثم واصل تمديد ونشر هذه التجربة الفريدة من بعده رمسيس ويصا واصف الذى انتقل إلى قرية الحرانية بالقرب من الجيزة حيث قام بدراسة ووصف (وتنمية) ظاهرة أطفال القرية البارعين عبر أجيال طويلة فى إنتاج وإبداع أعمال فنية تلقائية نسجهم لسجاد قريتهم الشهيرة، وكانت تصميمات ورسوم أولئك الصبية نتاجا خالصا لموهبتهم الفنية التلقائية. وحيث خلصت نظرية حبيب ومن بعده رمسيس إلى أن الحس الفنى لدى المصريين يبرز تلقائيا وفطريا شريطة ألا تتدخل فى عملية الإبداع الفنى أية عناصر تعليمية لمذاهب أو مدارس فنية فيحدث اختفاء أو تحوير لهذه المهارة التلقائية وإنما يظل كل ما هو مطلوب توفير الإمكانات والخامات مع قليل من التوجيه التنظيمى فى نفس إطار ومعالم المدرسة التلقائية.

**رعاية الهيئة العامة لقصور الثقافة للفنانين الفطريين**

قامت فكرة (الثقافة الجماهيرية) منذ البدايات على أساس نشر الوعى الثقافى بين فئات الشعب، ونظرا للحقبة التاريخية التى تأسست فيها وطبيعتها الاجتماعية والفكرية القائمة على مركزية الدولة وهيمنتها على السياسات الثقافية وفى إطار عمليات التطور التى شهدتها الهيئة بعد مرحلتها التأسيسية توجهت الهيئة نحو البحث فى المكونات الجوهرية للهوية القومية فى أشكال الفنون المختلفة والتركيز على العناصر الأساسية من أجل اكتشاف الذات بمعناها الثقافى والقومى، بعد أن غابت طويلا نتيجة لهيمنة المستعمر ومحاولاته الدائمة لفرض ثقافته الخاصة، إذا الثقافة ليست ترفا أو فعلاً مجانياً أو كياناً منعزلاً عن الواقع بل هى كفاح مستمر وعمل دؤوب من أجل الارتقاء بالمجتمع والنهوض به والعمل على تقدمه خطوات كبيرة إلى الأمام، لذلك كانت الثقافة دائماً بمثابة البوصلة التى تحدد اتجاهات المجتمع وتضيء له سبيل اكتشاف ذاته وتطوير الطاقة الكامنة فيه.

ومن الأولويات التى تضعها الهيئة العامة لقصور الثقافة نصب عينيها عند التخطيط للبرامج والأنشطة الثقافية الاهتمام بالفنون التلقائية باعتبارها منبعا دائما للإبداع وتراثا يجب الحفاظ عليه من الاندثار ولذلك، تحرص الهيئة العامة لقصور الثقافة على اكتشاف الفنانين التلقائيين وتنمية مهارتهم والارتقاء بمستوى الذوق الفنى لديهم، وأيضا تشجيعهم وإتاحة الفرص لتفجير الطاقات الكامنة فيهم ولذا تحرص الهيئة على عقد ورش لهؤلاء الفطريين وإقامة المسابقات على المستوى الإقليمى والمركز الدولى، وكان من نتيجة ذلك أن أصبح هؤلاء الفنانين فى

مجالات (الرسم- النحت- الخزف) نجوماً لامعة من مختلف الأعمار.

إن الحركة الفنية التشكيلية هى إثراء الإبداع الفنى ومواصلة تطوره فى التعبير عن الأحاسيس والأفكار للفرد والمجتمع ومن ضمن هذه الحركة التشكيلية ( الفن الفطرى) الذى تميز بالأصالة والسلاسة فى الأداء وثراء فى القيمة الفنية التعبيرية دون التقيد بالدراسة الأكاديمية حيث يعبر فيه الفنان عن الإيقاع الداخلى وعلى الممارسة الحياتية التى تراكمت لديه والخبرة الكافية بالمادة وخصائصها، وهذه المعرفة أتاحت له المزيد من الحرية الذاتية فى التعبير والإبداع وبجانب هذه الفنون الحرف البيئة التقليدية والتلقائية المتوارثة من جيل إلى جيل والحوار الدائم بين الحضارات المتاعقبة، وهو فن يعبر عن النشاط الإنسانى ويقوم بتشكيلية الحرفى بإبداعات جمالية فى إطار تقاليد وعادات ومعتقدات خاصة تلبى احتياجاته الاجتماعية والاقتصادية وفى نفس الوقت يجمع بين الأصالة والإبداع. والهيئة العامة لقصور الثقافة ممثلة فى الإدارة العامة للفنون التشكيلية والحرف البيئية أخذت على عاتقها رعاية المبدعين الفطريين والحرفيين والبحث عنهم فى أعماق وربوع أرض الوطن وتقديمهم للحركة الثقافية والفنية وتأتى المسابقات السنوية للفنون الفطرية والحرف البيئية وإبداعاتهم التشكيلية فى مجالات (الرسم- التصور- النحت الحجرى والخشبى- الحرف البيئية المتنوعة) وقد أصبحت هذه المسابقة ركنا أساسيا من نشاط الإدارة العامة للفنون التشكيلية والحرف البيئية.

وتفخر مصر فى شتى محافظاتها وجميع بيئاتها الثقافية بهؤلاء الفنانين الفطريين المتدفقين الجادين الذين ينتجون أعمالا من الفن الرفيع، ولذلك فإن الهيئة العامة لقصور الثقافة تسعى جاهدة إلى اكتشاف هذه المواهب التلقائية باعتبارها كنوزا إبداعية تستحق الرعاية والاهتمام وتقديمهم للحركة الثقافية فى مصر والعالم عن طريق المعارض الخاصة والجماعية والمسابقات السنوية ومن هذا المنطلق تأتى المسابقة السنوية الخامسة للتلقائيين وإبداعاتهم التشكيلية فى مجالات التعبير الفنى المختلفة وقد ترسخت على مدار وصارت ركنا أساسيا فى نشاط الإدارة العامة للفنون التشكيلية والحرف البيئية بالهيئة لاكتشاف المبدعين الجدد كل عام وتقديمهم وتشجيعهم للموصالة والاستمرار.

وفى فترة الستينيات ظهر مجموعة من الفنانين التلقائيين فى مصرنا الغالية منهم محمود اللبان فى النحت- ومحمد على فى التصوير تبنت دارالهلال المعرض الأول لهم 1968م.

ثم توالى ظهور الفنانين المبدعين ففى الإسكندرية الفنان شحاتة العياذ وفى الوادى الجديد مبروك إسماعيل مبروك، كما اشتركت الدولة بهم فى المعارض الدولية وقد حصل البعض منهم على الجوائز، مثل: لويس توفيق- حسن الشرق- زكريا سليمان.

الهيئة العامة ممثلة بالأدارة العامة للفنون التشكيلية والحرف البيئية أقامت لهم المعارض الخاصة والجماعية والمسابقات السنوية وهى فى صدد المعرض الخامس لهم بعد أن انضم إليهم مجموعة من الفنانين التلقائيين والتى تتميز أعمالهم بأعلى درجات الصدق والإخلاص والإبداع الفنى.

وفى النهاية نقدر الدور البارز والبالغ الأهمية الذى تقوم به الثقافة الجماهيرية فى تقديم الرعاية لهؤلاء الفنانين داخل أماكنهم المنتشرة من الشمال للجنوب إضافة إلى الاهتمام بإقامة المعارض السنوية والتى فى كل مرة تدفع فيها بجانب الفنانين الذين تم اكتشافهم بمجموعة جديدة تعميقا لمسيرة الفن الفطرى المتدفق الإبداع. إن الثقافة الجماهيرية وهى تقدم هذه المجموعة المبدعة من الفنانين والذين تجمعهم صفة مشتركة أنهم يمارسون الإبداع بلا قيود أو حدود معبرين عما يدور بداخلهم بحس صادق ولهذا حرصنا بعمل تجميع لأول مرة لهؤلاء الفطريين فى محافظات مصر المختلفة من أجل التعريف بهم ورؤيتهم لبعضهم توطئهم بإذن الله فى إقامة جمعية فنية على غرار الجمعيات الفنية الموجودة بالخارج لتقديمهم ورعايتهم بجانب ما تقوم به الهيئة العامة لقصورالثقافة والعمل على إقامة معارض فردية وجماعية بالداخل والخارج.

نأمل أن تخطو الهيئة للثقافة الجماهيرية خطوة رائدة فى هذا المجال بأن تتبنى إقامة أول ترينالى عربى أملا أن يتحول فيما بعد إلى مشاركة جميع دول العالم، أعتقد أن هذه الخطوة ستنال الرعاية والاهتمام من الأستاذ الدكتور أحمد نوار، نظرا لما يتمتع به من رحابة الأفق والاهتمام الدائم بالمبدعين فى مجالات الفن المختلفة..

**معارض الفنون التلقائية التى أقامتها الهيئة العامة لقصور الثقافة**

**خلال الفترة ( 1997- 2008)**

**أ- المعارض الجماعية**

**ب- المعارض الفردية**

**١- معرض الفنانين التلقائيين 1997- 1998**

**أ- فى مجال التصوير**

1- جمال حسين إبراهيم- القاهرة
2- جاد سلامه جاد- الجيزة
3- رجب إبراهيم عبد الفتاح- الجيزة
4- صلاح أحمد حسونة- الجيزة
5- فرج السيد إبراهيم- الجيزة
6- محمد عبد الرازق شمس- القليوبية
7- محمد عامر عبد الرحمن- القليوبية
8- جمال شاكر على هارون- القليوبية
9- محمد إبراهيم عكاشة- القليوبية
10- شريف فتحى رمضان- القليوبية
11- فوزى عبد الحميد الفقى- المنوفية
12- هشام عبد الغنى أحمد- الشرقية
13- محمد أبا الحسن محمد- الدقهلية
14- محمد محمد مرسى- كفر الشيخ
15- ياسر خليل- البحيرة
16- رضا محمد فتحى- البحيرة
17- محمد يوسف حسين- البحيرة
18- جيهان وليم توفيق- البحيرة
19- رانيا أحمد الباهى- البحيرة
20- محمد أحمد محمد- الإسكندرية
21- هانى أنور عبد الله- الإسكندرية
22- محمد خميس السيد- الإسكندرية
23- زكريا محمد سليمان- الإسكندرية
24- جمال بركات خميس- الإسكندرية
25- على فكرى على- الإسكندرية
26- سامح محمد رشاد- الإسكندرية
27- محمد حسن على- الإسكندرية
28- السيد عبد الغنى عبد الرحمن- الإسكندرية
29- محمد محمد جمعة- الفيوم
30- عطيات محمود إبراهيم- أسوان
31- محمد يوسف حسن- البحيرة

**ب- فى مجال النحت**

1- محمد السيد البيومى- الشرقية
2- شفيق عبده شفيق- الشرقية
3- محمد عبد الله مصطفى- الشرقية
4- على نحمد خميس- كفر الشيخ
5- جبريل عبد الله عنتر- كفر الشيخ
6- جمال محمد حميد- بورسعيد
7- محمد عبد الحميد السحار- الفيوم
8- محمد فتحى عبد الحليم- الفيوم
9- مصطفى جاب الله على- المنيا
10- محمود إبراهيم عيسى- أسوان
11- عبد المحسن محمد- أسوان

**2- معرض الفنانين التلقائيين بكفرالشيخ 1999**

محمد على زيدان- محمد محمد مرسى- رجب إسماعيل الغرباوى- محمد عبد العزيز- جبريل عبد الله عنتر- إيمان سعد الشرنوبى- على محمد خميس- محمد أبو النجا.

3- معرض الفنانين التلقائيين ( أسيوط- المنيا) عام 1999

محمد أمين- هدى عبد العاطى محمود- محمد فايز حسنى محمد- محمد عليوة شحاتة- علام على كامل- عاصم عبد العزيز- فتحى على إدريس- خالد عبد الراضى- مجدى صابر صابر- كمال محمد طير أحمد.

**4- معرض الفنانين التلقائيين ( الفيوم) 2000-2001**

جلال حزين رزق- سمية فريد محمد- مرقص صموائيل صليب- رشا قرنى محمد محمد- أيمن عبد القوى السعداوى- محمد حسين عز الدين- هانى محمد حسن- محمد محمد عبد الرحمن- محمد أحمد سعيد سليمان- سمر عبد الحليم السيد البدوى.

**5- بينالى بورسعيد القومى الخامس فبراير 2001**

زكريا سليمان- مجدى الجوهرى- كمال أحمد السيد- محمد إبراهيم عكاشة- محمد عبده عابدين- فيتا عبد الرحيم إبراهيم - صابر محمد شحاتة.

6- معرض التلقائيين وإبداعاتهم التشكيلية ( المسابقة السنوية الخامسة للفنون التلقائية 2001- 2003)

**أ- فى مجال التصوير والرسم**

1- أحمد عثمان سليمان- القاهرة

2- سالم المظلوم- القاهرة
3- محمد محمد محمد السيد- القاهرة
4- جمال بركات محسن- الإسكندرية
5- دعاء محمود إبراهيم- الإسكندرية
6- زكريا محمد سليمان- الإسكندرية
7- شيماء محمد عبد الواحد- الإسكندرية
8- علاء السيد محمود- الإسكندرية
9- فاطمة متولى محمد- الإسكندرية
10- محمد خميس السيد- الإسكندرية
11- محمد حسين العربى- الإسكندرية
12- محمد أحمد محمد خليل- الإسكندرية
13- جاد سلامة جاد- الجيزة
14- صلاح حسونة- الجيزة
15- فرج السيد إبراهيم- الجيزة
16- مجدى رياض حنا- القليوبية
17- صبحى أحمد حسن- القليوبية
18- رحاب كامل عبد العظيم- دمياط
19- علاء الدين على الخضرى- دمياط
20- محمد على محمد على- دمياط
21- أشرف إبراهيم محمود- الفيوم
22- سلوى أحمد محمد- الفيوم
23- مروة مصطفى إبراهيم- الفيوم
24- هانى محمد حسن- الفيوم
25- شيماء محمود مصطفى- بورسعيد
26- أحمد موافى- بورسعيد
27- مصطفى عبده العزبى- بورسعيد
28- علم الدين عبد النبى بدوى - السويس
29- محمد سيد على- السويس
30- مها حسين مكى- السويس
31- وليد محمد عاطف- السويس
32- محمود عبد المنعم جاد- بنى سويف
33- هبه عيد عطية- بنى سويف
34- محمد إبراهيم جاد الكريم- المنيا
35- خالد عبد الراضى نوبى- المنيا
36- محمد مصطفى حميدة- المنوفية
37- عصام عبد الحميد الديب- المنوفية
38- أميرة عبد القادر عاكف- الشرقية
39- اسامة يس عبد العزيز- الشرقية
40- غادة صيام عبد الستار- الشرقية
41- هبة محمد سليم- الشرقية
42- هشام عبدالغنى أحمد- الشرقية
43- رجب إسماعيل الغرباوى- كفرالشيخ
44- أحمد سعيد أبو حلو- البحيرة
45- بسمة رمضان محمد- البحيرة
46- بوسى أحمد على- البحيرة
47- خالد السيد البدوى حامد- البحيرة
48- رجب أحمد محمد- البحيرة
49- محمد مصطفى عبد العاطى- البحيرة
50- مروى سعد محمد- البحيرة
51- هالة أحمد يوسف- البحيرة
52- أحمد بركات- أسيوط
53- حسام أحمد هاشم- أسيوط
54- عاصم عبد العزيز عبد العال- أسيوط
55- محمد فايز حسنى محمد- أسيوط

**ب- فى مجال النحت**

1- أحمد الشحات- القاهرة
2- مسلم محمد أمين- القاهرة
3- كمال أحمد السيد- الإسكندرية
4- علاء فوزى محمد فروج- القليوبية
5- محمد إبراهيم السيد أحمد- القليوبية
6- أيمن عبد القوى سعداوى- الفيوم
7- رشا قرنى محمد- الفيوم
8- محمد عبد الحميد السحار-الفيوم
9- فائقة عبد القادر- بنى سويف
10- إبراهيم عبد العزيز- المنيا
11- حسن مصطفى جاب الله- المنيا
12- محمد أبو غنية جمعة-المنيا
13- مصطفى جاب الله على- المنيا
14- على محمد خميس- كفر الشيخ
15- مصطفى صابر محمد- أسيوط
16- محمد محمد زكى- أشغال خشب- دمياط
17- محمد أحمد سعيد- خط عربى- الفيوم
18- محمد محمد عبد الرحمن- طباعة - الفيوم
19- وائل فؤاد ناشد- أشغال فنية - بنى سويف.
20- أروى إبراهيم محمد جمعة- زخرفة - الشرقية.
21- فتوح عبد العال سعيد- خزف - الشرقية.

**7- بينالى بورسعيد السادس فبراير 2007**

( خالد السيد البدوى حامد- ظريف عجيب أبو سيفين- نزيه أحمد رشيد- محمد عبده عابدين- أحمد جمال عبد العليم الموافى- فتوح عبد العال سعيد).

8- معرضالمسابقة العامة لفنون التشكيلية 30 أبريل 2004.

أحمد حسنى الشيخ- جمال رمضان قطب- حسام الدين أحمد محمد- مروة مصطفى إبراهيم- هانى محمد حسن- هشام نبيل محمد موسى- محمد فتحى محمد- أحمد الهادى السيد- جبريل عبد الله عنتر- علاء محمد السيد- على محروس إسماعيل- على محمد خميس- غادة عبد الوهاب أحمد- محمد عبده عابدين- محمود منتصر بسيونى- محمد حسنى رفقى.

**9- معرض الفنانين الفطريين والحرف البيئة ( تصوير- رسم - نحت حجرى وخشبى) 2004.**

**أ- فى مجال التصوير والرسم**

1- عادل حنفى محمود- القاهرة.
2- أحمد محمد عبد المريد- القاهرة - المطرية.
3- إيمان محمد عبد الفتاح- القاهرة - شبرا الخيمة.
4- نزيه رفعت صموئيل عياد- القاهرة.
5- رومانى سمير إبراهيم- القاهرة.
6- أسماء حسن حسن مرعى- القاهرة- روض الفرج.
7- سعيد إبراهيم العنانى- الجيزة- البدرشين.
8- جاد سلامة جاد- الجيزة- البراجيل.
9- فرج السيد إبراهيم- الجيزة.
10- شيماء عبد الغنى محمد- القليوبية - بنها.
11- مجدى رياض حنا- القليوبية- بنها.
12- جمال شاكر هارون- القليوبية- بنها.
13- صبحى أحمد حسن هزاع- القليوبية- شبين القناطر.
14- هشام عبد الغنى أحمد محمد- الشرقية.
15- حسن عطية محمد عطية- الشرقية.
16- محمد غريب نصرالله- الشرقية.
17- عماد محمد سامى- المنوفية.
19- رجب أحمد محمد عبد المتجلى- البحيرة- دمنهور
20- زينب خليل الخطيب- البحيرة - دمنهور
21- نجلاء كامل عبد الله جاد الحق- البحيرة دمنهور
22- بيتر ألفريد كمال- البحيرة - دمنهور
23- سماح فاروق سعيد البدرى- البحيرة - دمنهور
24- نادية محمد نجيب محمد- البحيرة
25- أيمن محمد محمد الإمام- البحيرة - دمنهور
26- عطية أحمد عطية- كفرالشيخ
27- رجب إسماعيل الغرباوى- كفر الشيخ
28- هدى فرشوطى محمود- كفر الشيخ
29- ماهر فايق ونيس- كفر الشيخ
30- فاطمة قاسم محمد- كفرالشيخ
31- محمد أحمد محمد خليل- الإسكندرية- مصطفى كامل
32- فاطمة متولى محمد متولى- الفيوم
33- مروة مصطفى إبراهيم- الفيوم
34- عماد الدين عبد القادر جمعة- الفيوم
35- هانى محمد حسن- الفيوم
36- عماد حمدى قرنى- الفيوم
37- جمال رمضان قطب- الفيوم
38- محمد محمد عبد الرحمن- الفيوم
40- هانى يحيى محمد- الفيوم
41- محسن أحمد عبد المنعم -الفيوم
42- سمية فريد محمد بيومى -الفيوم
43- هناء عطية حسن- الفيوم
44- أشرف إبراهيم محمود- الفيوم
45- شيماء فاروق قطب- الفيوم
46- صابر عبد الجابر سليمان -الفيوم
47- علام على كامل- أسيوط
48- حسام الدين هاشم- البحيرة- دمنهور
49- أحمد محمود بركات- أسيوط
50- عاصم عبد العزيز عبد العال- أسيوط
51- محمد فايز حسنى- أسيوط
52- راندا فؤاد معوض- أسيوط
53- مروة عادل عبد الفتاح- أسيوط
54- شريف محمود عبد المنعم- أسيوط
55- محمود عبد المنعم جاد- بنى سويف
56- خلف الله على أبو زيد- سوهاج

**ب- فى مجال النحت**

1- ناصر إبراهيم نصر- كفر الشيخ
2- على محمد خميس- كفر الشيخ

3- جبريل عبد الله عنتر- كفر الشيخ
4- علاء محمدى السيد- كفر الشيخ
5- منال عبد الفتاح محمد- كفر الشيخ
6- خضرة رمضان بسيوني- كفر الشيخ
7- جلال حزين رزق- الفيوم
8- أيمن عبد القوى سعداوى- الفيوم
9- محمد عبد الحميد السحار- الفيوم
10- حربى عبد الحميد حسان- الفيوم
11- مراد عدلى حبيب- الفيوم
12- محمد أحمد سعيد سليمان- الفيوم
13- مجدى ميخائيل مقار- الجيزة
14- سالم أحمد عبد المنعم- القليوبية- شبرا الخيمة
15- إيمان محمد الحلو- القاهرة- روض الفرج
16- على محمد أمين- القاهرة- روض الفرج
17- فايقة عبد القادرعبد الحليم- بنى سويف
18- مصطفى صابر محمد- أسيوط
19- عبد المنعم خلف فرحان- أسيوط
20- علاء الدين فوزى- قليوبية- بنها
21- محمد إبراهيم السيد أحمد عكاشة- قليوبية- بنها
22- محمد محمد زكى أبو سمر- دمياط
23- مجدى عبد الوهاب أحمد- الغربية- المحلة
24- محروس محمد خالد- الوادى الجديد
25- معرض التلقائيين وإبداعاتهم الفنية- قصر ثقافة الإسماعيلية 15- فبراير- 15 مارس 2005.

**أ- فى مجال التصوير**

1- أسماء حسن حسن مرعى- القاهرة
2- إيمان محمد أحمد- القاهرة
٣- جيهان ماهرالسيد - القاهرة
4- شريف طلعت محمد- القاهرة
5- محمد سيد على مرسى- القاهرة
6- نادية باهر سرى- القاهرة
7- على محمد أمين- القاهرة
8- نجاح صدقى أحمد- القاهرة
9- عادل حنفى محمود- القاهرة
10- أحمد الشحات أحمد-القليوبية
11- إيمان طلبة محمد- القليوبية
12- رضا الشحات السيد- القليوبية
13- فتحى عامر عبد الرحمن- القليوبية
14- مجدى رياض حنا- القليوبية
15- سالم إبراهيم عبد الوهاب- الغربية
16- جاد سلامة جاد- الجيزة
17- رجب أحمد محمود- الشرقية
19- أروه ابراهيم محمد- الشرقية
20- أيمن عطية محمد- الشرقية
21- جلاله عبد الفتاح سليمان- الشرقية
22- حسن عطية محمد- الشرقية
23- محمد غريب نصرالله- القليوبية
24- هشام عبد الغنى أحمد- القليوبية
25- عماد حمدى أبوالسعود- البحيرة
26- أحمد رمزى محمد- البحيرة
27- غادة عب دالباقى- البحيرة
28- نوران كم العبده- البحيرة
29- حنان شكرى كمال- البحيرة
30- زينب خليل الخطيب- البحيرة
31- هالة أحمد يوسف- البحيرة
32- رجب أحمد محمد- البحيرة
33- محمد أحمد جمال- البحيرة
34- محمد جابر مصلحى- الإسكندرية
35- هبه أحمد شحاتة- الإسكندرية
36- شيماء محمد عبد الواحد- الإسكندرية
37- محمد أحمد محمد- الإسكندرية
38- حمد عبد المنعم عبد الشافى- الإسكندرية
39- ظريف عجيب أبو سفين- الإسماعيلية
40- أحمد سعيد صلاح- بنى سويف
41- فائقة عبد القادرعبد العليم- بنى سويف
42- أناهيد اسامه احمد- سوهاج
43-السيد عثمان عبد الوهاب- سوهاج

**ب- فى مجال النحت**

1- مسلم محمد أمين- القاهرة
2- أحمد عثمان سليمان- القليوبية
3- أحمد عبد الصمد إبراهيم- القليوبية
4- سالم أحمد عبد المنعم- القيوبية
5- محمود أمين إبراهيم- الشرقية
6- منى مختار محمد- الشرقية
7- محمد السيد البيومى- الشرقية
8- إبراهيم قطب محمد- الغربية

9- بدوى على عثمان- الإسماعيلية
10- محمد عبده عابدين- الإسماعيلية
11- أحمد الهادى السيد- الإسماعيلية
12- مصطفى جاب الله على- المنيا

**11- معرض فنانى الصعيد التلقائيين ( ضمن مهرجان جنى البلح 2007)**

خالد عبد الراضى- حمود مصطفى - فائقة عبد القادر.

12- معرض ابداعات بورسعيد (المعرض المصاحب لملتقى النصرللفنون التشكيلية ببورسعيد) ديسمبر 2007.

أحمد طايع احمد- ابراهيم المغربى

**13- معرض مسابقة الفنون التلقائية فى مجال النحت (قاعة الإبداع بالمهندسين) 10 اكتوبر 2007.**

أحمد عصمان سليمان- سالم أحمد عبد المنعم- سليمان عباس إبراهيم- سمية فريد محمد- عبد المسيح حبيب- عدوى حسن عبد الرحيم- عادل ربيع عبد الباقى- على محمد أمين- عادل محمد خالد- فائقة عبد القادر عبد العليم- مراد عدلى حبيب- مسلم محمد أمين- محروس محمد خان.

**ب- المعارض الفردية**

1- لويس توفيق- 1996
2- فرج عباس حدوتة- 2001
3- خالد عبد الراضى- 2001
4- خالد عبد الراضى- 2001
5- أحمد عثمان- 2001
6- أحمد الشحات- 2001
7- ناصرابراهيم- 2001
8- رجب الغرباوى- 2001
9- محمد أبا الحسن- 2002
10- أحمد موافى-2002
11- محمد محمد مرسى- 2002
12- على محمد خميس- 2002
13- يونس حسن يونس- 2002
14- محمد حمدان كساب- 2002
15- محمود محمد محمود- 2002
16- أيمن سعداوى- 2003
17- جمال رمضان- 2003
18-علاء الدين فوزى- 2003
19- مجدى رياض- 2003
20- مجدى صابر- 2003
21- حسام الدين أحمد- 2003
22- جلال حزين- 2004
23- مراد عدلى حبيب- 2004
24- علاء محمدى السيد- 2004
25- ممدوح سليمان- 2004
26- عبد المسيح حبيب- 2006
27- فاتن النواوى- 2008
28- سلوان نورالدين- 2008
29- علاء الحارتى- 2008

## نظرة عامة على الفنون التشكيلية فى محافظات مصر «فرسان بين الظمأ والارتواء»

محمد كمال

تموج النفس البشرية بكثير من الرغبات والطموحات والنزعات الذاتية التى تتجه جميعها صوب نقطة التحقق الوجودى والإشباع الإنسانى، وعلى هذا الدرب تصطدم الشخصية بالعديد من المتاريس والموانع الخارجية التى تعوقها عن إصابة الهدف، علاوة على سيل من الكوابح الداخلية غير المرئية، والتى تنجم فى بعض الأحيان عن ظرف مرئى، سواء كان قشرياً عابراً أو تراكمياً راسخاً، لذا فإن الروح غالباً ما تحفل بحشد من المتقابلات والمتناقضات التى تشكل فى مجموعها حلقة الصراع النفسى الدائم، بيد أننى أعتقد أنه كلما ازدادت العوائق أمام رغبة الإنجاز، اضطردت المقاومة فى الاتجاه المضاد بعزم للتجاوز ومراوغة الإحباط، وهو ما يتجلى عند المبدع أكثر من غيره، ربما لتمتعه بوجدان شديد الحساسية، إضافة إلى شعور جارف بالتفرد الاجتماعى يدفعه دوماً للسباحة ضد تيار الاستسلام وتخزين الموهبة، ولا شك أن الواقع المصرى عبر التاريخ كان ومازال ساحة خصبة لذلك الجدل المحتدم على طاولة ثلاثية الأبعاد، أضلاعها من السلطة والمبدع والجمهور، حيث يتم عليها تبادل المقاعد فى إطار رغبة السلطة لاحتواء ثورية المبدعين أو التحكم فى مصائرهم عبر آليتى المنح والمنع، فى حين يندفع المبدعون بفطرتهم نحو الجمهور لمزيد من التواصل الذى يساهم فى تطوير المنتج الإبداعى النهائى، وربما كان الفكر المركزى المصرى هو أحد العوامل الرئيسية التى أدت إلى خلل فى توزيع الطاقة الإبداعية فى أزمنة متعاقبة، رغم تجانس جغرافيا الوطن وخصوبتها الطبيعية بشكل لافت، إلا أنها هى نفسها ما رسخت لمفهوم سطوة العاصمة ونفوذ الحاكم من خلال النيل كأبرز ركائز البيئة المصرية، والذى استخدم فى مواضع تاريخية مختلفة ككرباج لوأد العصيان ودفن التمرد، بالسيطرة على حصص الرى والصرف للأرض الزراعية كعمود ارتكاز فى معمار الحضارة المصرية، والتى ظلت جغرافيتها معولاً سياسياً، إلى جانب كونها مصدراً للغواية الاستعمارية من كل صوب وحدب، وفى هذا السياق احتلت ظاهرة العاصمة مكاناً مرموقاً على عرش التاريخ المصرى، فسيفسائى الأحداث، زخرفى الأجناس، تعددى الأديان، ورغم هذا فقد بقيت الشخصية المصرية ذات روح منسجمة السمات، تنتقل من لغة لأخرى، ومن ديانة وضعية لثانية سماوية، وكل هذه التبدلات فى حضن ظلال توحيدية رائقة، وميول وطنية عاشقة، وأعتقد أن البيئة المنبسطة هى التى مهدت لتلك العلاقة الرأسية بين السماء والأرض، بينما ارتكنت الصلة الأفقية إلى ذلك المشهد الطبيعى الساحر، والواقع بين البحر المتوسط شمالاً ومنابع النيل جنوباً، وذلك عبر شريط نيلى يجرى فى مرح الأطفال، محروساً بصحراء تشرع فى الإنبات بين الفينة والأخرى، وتفرش ثوبها للجهاد ضد المطامع العدائية كلما تجددت شهوة القرصنة على مصر، بيد أن العاصمة استمرت كلؤلؤة بارقة على صدر الجسد المصرى، تخطف الأبصار وتستأثر بالعقول وتستولى على القلوب، ارتحالاً من طيبة إلى منف إلى تانيس إلى الإسكندرية إلى القاهرة، حاملة معها معظم الثقل السياسى والاقتصادى والاجتماعى والإبداعى، تاركة الفتات لبقية الأقاليم المهمشة، رغم أهميتها الإستراتيجية على الصعيدين الإنتاجى والعسكرى كجناحين للأمن القومى، لذا فقد كان بديهياً أن تمتد أيادى التهميش والإقصاء إلى كثير من المبدعين المصريين لابتعادهم عن النواة الضوئية، رابضين فى مدارات مختلفة الظلال .. متنوعة الدوافع، وربما لم ينقذ طموحات هؤلاء سوى الحافز الإبداعى الداخلى، والذى يتشبع دوماً بقدر من عزم الإنجاز وتجاوز الإحباط بتمايز بين مبدع وآخر، ولا شك أن العامل النفسى هنا يشارك فى صياغة سلوك الشخصية، حيث تظل محاصرة بين الرغبة فى الظهور واللمعان وبين روافع الكبرياء والتعفف، وفى هذا الإطار ينقسم المبدعون إلى ثلاثة أنواع، فمنهم من يرتمى فى أحضان السلطة لتحقيق كل مطامعه ومآربه الخاصة، دون النظر كثيراً إلى جودة المادة الإبداعية، ومنهم من يستطيع بمهارة استثنائية أن يوازن بين علاقته بالمؤسسة الرسمية وخصوصيته الإبداعية، بما لا يشكل مساساً حقيقياً بملامحه الفنية المستقلة، أما الصنف الثالث فهم من لا يملكون القدرة على الخطاب الرمادى صاحب العينين الزائغتين مشتتة التركيز بين كل المصالح والموائد، حيث يفتقرون إلى الحد الأدنى من التلون والتقمص ومغازلة

المنافع، ولا يستندون فى معظم الأحوال إلا لمواهبهم ورصيدهم المعرفى فقط، وهم غالبا ما يتمتعون بأخلاق إنسانية رفيعة المستوى تمنعهم حتى من احتساء الماء المشبوه ولو كان صافى المظهر يداعب الأفواه عند ذروة العطش، وهو ما يجعلهم دائماً كفرسان تتخطى الحاجز تلو الآخر على الصراط الفاصل بين صه الظمأ ونداوة الارتواء.

وأعتقد أن الحركة التشكيلية المصرية لم تكن بمعزل عن السياق الثقافى العام، حيث طال أبناءها نفس الخلل فى توزيع الحقوق من الشهرة والتلاحم الجماهيرى والشبع المادى، بداية من تدشينها رسمياً مع افتتاح مدرسة الفنون الجميلة عام 1908 على يد الأمير يوسف كمال، والذى لم يكن مشغولاً بحركة فنية مصرية خالصة بقدر ما شغف بكيان على غرا البوزار الفرنسى، يكون التعليم الأكاديمى فيه قائماً على أسس غربية، دون التفات حقيقى للجذور الشرقية العقائدية للثقافة المصرية، لذا فقد بدأت الدراسة على يد «لابلان»، فى النحت، و «كولون» فى الزخرفة، و «بيرون» فى العمارة، وربما أن ما خلق معادلاً انتمائياً فى ذلك الوقت هو اضطرار آليات المقاومة الوطنية ضد الاحتلال الإنجليزى مع تخرج أول دفعة من المدرسة عام 1911، وهو ما ظهر جلياً فى إنتاج محمود مختار وراغب عياد ومحمد حسن، إضافة إلى محمد ناجى ومحمود سعيد من خارج الدراسة النظامية، وفى تلك الآونة لم يكن لحركة الفن وجود يذكر خارج القاهرة، باستثناء الإسكندرية التى اقتنصت لنفسها حضوراً نسبياً لقيمتها الاجتماعية، والمعرفية والحضارية بغلاف من التعددية العرقية والدينية على امتداد التاريخ المصرى، والتى كانت دوماً خيطاً أساسياً فى نسيجه، أما بقية الأقاليم المصرية فقد ظلت على هامش الحركة التشكيلية المصرية، حتى النصف الثانى من القرن العشرين، وتحديداً مع قيام ثورة يوليو 1952، والمحملة بمبادئ إنسانية بيضاء، مثل العدل والمساواة وإعادة توزيع الثروة وفتح طريق الأمل أمام المستضعفين لتحقيق أحلامهم المكبوتة، ولم يمض على اندلاع الثورة إلا بضع سنوات، حتى شرعت فى الانتباه إلى الشرايين الثقافية المخنوقة فى أطراف البلاد، فكان إنشاء مشروع هيئة الثقافة الجماهيرية عام 1957، والذى بدأ بما سمى «الجامعة الشعبية»، وقد نلمح من التسميتين الميل نحو نوع من العدالة الجمعية وانسجام قوى الشعب بكافة طوائفه مع المد الثورى الصاعد نحو منصة القومية العربية كمصطلح جديد طفا على سطح الأحداث بفعل بطلها الشعبى جمال عبد الناصر الذى اندفع نجمه فى الصعود، لاسيما بعد قراره الفذ بتأميم قناة السويس عام 1956، ونجاحه فى القضاء على المطامع الاستعمارية أثناء العدوان الثلاثى على مصر فى نفس العام، فاستطاع على أثر هذا استنفار الهمم الشعبية ولفت الانتباه الجماهيرى إلى حق الجميع فى الأرض وعند هذه البقعة التاريخية كانت حركة الفن فى الأقاليم تأخذ سمتاً فردياً مشرذماً يعتمد فقط على التوجه الوطنى عبر مفهوم الكل فى واحد، لاسيما مع تفتت معظم الجماعات الفنية التى ولدت فى النصف الأول من القرن العشرين، مثل «الخيال»، «الفن والحرية»، «الفن المعاصر»، «الفن الحديث»، وغيرها من الباقات الفكرية التى ارتكنت إلى الحس الوطنى النضالى فى ظل احتلال يتشبث بأرض المحروسة، لذا فإن فنانى الأقاليم لم يبق لهم ما يحافظ على خصوصيتهم الإبداعية إلا الفعل البيئى كحضانة مضمونة التأثير لمن أراد الثبوت على أرضه، رغم وقوع بعضهم فى فخ الحيرة بين أضواء العاصمة ودفء الإقليم.. بين غواية الشهرة ويسر الانكماش، وهو ما جعل أغلبهم يبدون كفرسان تعدو فى مضمار الإبداع بين الصبر على الظمأ والرغبة فى الارتواء، لذا فإننا من خلال هذه المسحة المحدودة نسبياً سنحاول إلقاء الضوء على بعض النماذج فى محافظات مصر المختلفة بما فيها القاهرة والإسكندرية، شريط بقاء الفنان داخل جغرافيته الخاصة، بما يسهل الربط بينه وبين بيئته المحيطة بكل مفرداتها الزمانية والمكانية، ربما استطعنا من خلال تلك الصياغة النقدية معالجة بعض الخلل فى خريطة الحركة التشكيلية المصرية التى تتم هذا العام المائة من العمر، ولد خلالها فرسان ظلوا طوال مشوارهم الإبداعى يركضون وراء بئر التحقق بين لهيب الظمأ وسكينة الارتواء.

يأتى فى مقدمة هؤلاء الفنان بدوى سعفان (1928) الذى يقيم بشكل دائم فى بلدته (سنبخت) إحدى قرى محافظة الدقهلية، متوحداً مع روح وجسد المكان ذى المفردات التى اعتمد عليها فى تأسيس أسلوبه المميز فى حركة الفن المصرى منذ تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة - قسم التصوير - عام 1959، حيث أفسح المجال لفطرته الطازجة كى تشتبك مع مرئياته اليومية من بشر

وحيوان وطير وطين وخضرة وماء، وعلى جانب آخر استفاد من دراسته الأكاديمية، بما أكسب تصاويره الزيتية مذاقاً عذباً يجمع بين العفوية والرصانة، وعلى المستوى المكانى نجد بدويًا ملتحماً مع كائناته وأرضه بصرياً وروحياً، أما على الصعيد الزمنى فنراه يجسد يوميات الفلاح المصرى من نشأته التاريخية فى حضن الوادى وحتى اللحظة الراهنة عبر رباط خفى بين ظاهر الصورة وباطنها، لذا نكاد نستشف ذلك العمق الأنبوبى الممتد من لقطات الشروق والقيلولة والغروب المعاصرة لزمن إنجاز الصورة إلى تلك الومضات المتواترة فى رحم الزمن الفائت، ولأن فطرة بدوى تسبق بصره فى استيعاب المشهد، فإن اللقطة عنده تحكمها البصيرة وليس البصر، حيث يتعامل هذا الفنان القطرى الأكاديمى مع الشكل بقدرة كاملة على تحريك عصا الذهن ليفسح الطريق أمام إشعاعات روح الفطرة كى تتفاعل مع المرئى فى تلقائية الأطفال، أى أن الانطباع الأول هنا للفطرة، بما يسمح لنا بإطلاق مصطلح» الانطباعية الفطرية» على أعمال الفنان، وربما يساعده هذا على تمسكه ببيئته البكر فى «سنبخت» الخالية من أية مشوشات تعكر صفاء المشهد، حيث يتعامل مع عناصر الرؤية على صراط يفصل بين الاشتعال الوجدانى والمكتسب المعرفى، وهو ما يجعله يستخدم خطوطاً بسيطة دون الإخلال بالبناء الهرمى المتماسك للصورة، مثلما يبدو فى أعمال مثل «الحليب»، «المائدة»، «الجمال»، والتى يحرص فيها على إبراز التركيبة الاجتماعية الريفية بأبطالها من الفلاح والفلاحة والدابة والأرض، بتركيز على الومضة الإنسانية أكثر من الآلية الزمنية، وأعتقد أن للفنان والناقد الكبير حسين بيكار دوراً فى دفع بدوى لهذه التركيبة كأستاذ ومعلم له، لاسيما إذا علمنا أنهما تبادلا الرسائل لفترة أثرت كثيراً فى أعمال الفنان التى تتميز بالتماسك الهرمى المحشو بطراوة العاطفة، كما يبدو فى أعمال «الحصاد»، «الكتاب»، «صناعة الفخار»، «المولد»، والتى تلمس فيها أيضاً القاسم المشترك بين قيمتى الدين والعمل كميراث من والده الشيخ بدوى سعفان.

والمدهش أن بدوى قادر كذلك على اصطياد لحظات البهجة المزاجية التى يستطيع من خلالها كعادته إضاءة الوشيجة الرطبة بين الإنسان والحيوان، مثلما يبدو فى عملى «الخيالة»، «القرداتى»، ثم نجده يصل إلى ألمع نقاط التوحد بين البنائية والفطرية فى عمل «الخبز»، والذى استطاع من خلاله بلورة حالة الغبطة بصنع الخبز فى البيت الريفى عقب صلاة الفجر مباشرة.

أما الرمز عند بدوى فيقع فى المنطقة الدافئة الواقعة بين الحس والحدس بنفس آليته الانطباعية الفطرية، ولكن باعتماد على العنصر الأنثوى كأداة للتعبير بكل إيحاءاته للخصوبة والولادة والإنبات والإنجاب، لاسيما إذا اقترنت بعناصر لها مكانتها الرفيعة فى الموروث على الأصعدة التاريخية والأسطورية والشعبية، مثل الأرض والديك والحصان والرحاية، مثلما يبدو على سبيل المثال فى عملى «المرأة والديك»، «الرحاية»، اللذين تتجلى فيهما العلاقة الأزلية بين الأنوثة والفحولة، ثم يدرك الفنان أعلى نقطة للتوحد مع نواة الذات على منحنى الأداء الانطباعى الفطرى فى عمله «الفلاح الفصيح» من خلال أحد الفلاحين بزيه المعروف من الجلباب والطاقية والصديرى، إضافة إلى العينين السوداوين، وقد أمسك فى يديه بإحدى الصحف مندمجاً فى قراءتها، وإذا دققنا فى العمل سنجد أن الفلاح يشبه إلى حد بعيد «بدوى» نفسه، فى إعلان صريح منه أن الأرض هى مصدر المعرفة وبوصلة الفكر ومنهل الإبداع، وهى البقعة الصوفية التى تضىء أعمال بدوى سعفان، ذلك الفلاح المبدع الذى يبدو كشجرة توت تسقى نفسها بنفسها، فتترامى أطرافها لتظل الرابضين والعابرين، وتلقى لهم ثمراً شهياً فيه لذة للآكلين.

وبين كفى النيل بـ «دسوق» إحدى مراكز محافظة كفر الشيخ ولد ونشأ الفنان عبد المنعم مطاوع (1935 - 1982)، حيث قضى بها طفولته وصباه فى حضن نيل يجرى فى بهجة الأطفال بين ذراعى مساحات زراعية تلفه كثوب سندسى أخضر، وعلى جناحيه استقرت صفوف من البيوت تحوى بداخلها بشراً اعتادوا على مكابدة اغتنام الرزق بإيمان راسخ، بينما فى قاع النهر ربضت عطايا الخالق من كائنات تراوغ صياديها دون جدوى، أما سماء المدينة فقد تشبعت بنفحات العارف بالله (إبراهيم الدسوقى)، علاوة على الاحتفال السنوى الشعبى بمولده، حيث قصائد المديح النبوى وصفير النايات وصلصلة الصاجات ونقر الدفوف، إضافة إلى لهو الأطفال داخل سوق كبير للألعاب والأطعمة والمشروبات، اعتقاداً ببركة تلك الليالى، ولم يكن مطاوع بمعزل عن بقية مدن وقرى كفر الشيخ، مثل بلطيم وفوة ومطوبس وبحيرة البرلس وغيرها من البقاع التى يتزاوج فيها التاريخ بالجغرافيا، وهى ما

استقى منها روح المكان فى أعماله، ثم كانت بعثة مرسم الأقصر بعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام 1963، نتجه تأخره عاماً عن زملائه إثر ظروف نفسية مر بها مع أحد أساتذته، وأعتقد أن أجواء الأقصر بمعابدها وآثارها النحتية والتصويرية أمدت مطاوع بالبعد الزمنى الذى تضافر مع قرينه المكانى فيما بعد، لتظهر لديه تلك الجديلة (الزمكانية) التى ميزت جل منجزه الإبداعى عبر وجدان شاعرى فياض يمتلك القدرة على سيولة البوح، وهو ما بدافى ديوانه الشعرى الوحيد (لزومية الصمت)، حيث جمع فيه بين دمعات الانكسار بعد هزيمة يونيو 1967 وشهقات العشق من قلب لم يقوى على غدر الحبيبة، إضافة إلى أن ذلك التعاشق البيئى بين الإسكندرية والأقصر وكفر الشيخ قد غذى تصاوير مطاوع بكثير من المتضادات المثرية للمشهد، مثل العنفوان والرقة .. العزم والدعة .. الصلابة والطراوة.. الحزن والبهجة، وفى بطن التكوين تكاد تشعر بتلك المقابلة، فتراه يقدم شخوصه من الفلاحين والصيادين فى أوضاع صرحية وهم منتفخو الأوداج .. مفتولو العضلات .. راسخو الأقدام .. مشدودو الرقاب.. يجمعون فى هيئتهم بين المنحوتات الجرانيتية والتصاوير الجدارية، فى تمازج بين بنائية الفن المصرى القديم ومعطيات المكان الآنى، وفى بعض الأحيان تجد الفئوس معلقة على أكتافهم والطيور تمرح على رؤوسهم، والأسماك تجول فى أحضانهم، مع حضور واضح للوعى بأزياء كل طائفة منهم. أما الرمز فى أعمال مطاوع فكان يتأرجح بين الظاهر والباطن.. بين تأطير لمصرية الملامح واستنهاض همتها الداخلية، علاوة على الارتكان إلى بعض المفاهيم السريالية شرقية النكهة. ولا يستطيع المدقق فى تصاوير هذا الفنان أن يغفل شبوب العاطفة المتسربل بين ثنايا المشهد، وربما كان هذا نابعاً من فقدانه للأب والأم والأخوة، باستثناء أخيه الترزى الذى كان يرعاه نسبياً، بينما احتضنه الفنان عصمت داوستاشى إيماناً بموهبته الفذة التى انتبه لها كذلك الفنان عز الدين نجيب أثناء إدراته لقصر ثقافة كفر الشيخ فى نهاية الستينيات من القرن الماضى، لذا نجد «مطاوع» ينزع فى بعض أعماله إلى تعويض الحنان المفقود داخل أسرته كبيئة صغرى، وذلك بتجسيده لأطفال يلعبون بالطائرات الورقية، وآخرين يختبئون تحت سترات أمهاتهم، وبعضهم يداعب عصافيره، فى حين يبحث البعض الآخر عن فرصة فى أحشاء السراب مثلما فعل مطاوع طوال حياته، ورغم هذا حاول تلوين وجوه الصغار بحمرة البهجة، وإرهاصاً للرحيل فقد كان فى بعض تصاويره يحشد بمراكبه البشر والسمك والحيوان والطير وكأنه يقتفى درب نوح، بينما فى بعضها الآخر نجده يصف قوى الشعب كالبنيان المرصوص، مثل رسول يطمئن على أمته قبل الخلاص. وبالفعل تصل الدراما فى حياة مطاوع إلى ذروتها مع حقنة خاطئة من طبيب جاهل باستقبال مستشفى كفر الشيخ العام فى 25 فبراير 1982، فقدت على أثرها الحركة التشكيلية المصرية واحداً من أقدر فنانيها، اقتاتت على منجزة الإبداعى أجيال تلته، ومازال تأثير عبد المنعم مطاوع حاضراً بعد أكثر من ربع قرن من الزمان ظل صوت الهوية لديه واثقاً، رغم أنه قضى جل مشواره الإبداعى بين الظمأ والارتواء.

ومن الدلتا إلى الوادى، حيث قرية «الغنايم» التابعة لمحافظة أسيوط، والتى ولد ونشأ فيها الفنان بخيت فراج (1939 - 1997) كواحد من أمهر من تعاملوا مع خامة الألوان المائية منذ دراسته لها عام 1957 على يد أستاذه شفيق رزق، عميد المعهد العالى للتربية الفنية آنذاك، ثم على يد البروفسور باترك باركلى، رئيس قسم الفنون بالهيئة الدولية للنقد التعليمى بلندن بين عامى 1984 و 1987، حتى أصبح محاضراً فى أصولها الحرفية بأكثر من جامعة، كما يعد بخيت أيضاً من أخلص من تحاوروا مع معطيات الطبيعة كأساس لبناء صورة تخاطب فطرة الجموع وفلسفة الحكماء، إذ يتنوع المشهد لديه بين ثلاثه ضروب للطبيعة هى اليابسة والنيلية والصامته، بينما تختفى الطبيعة الحية من بشر وحيوان وسمك وطير نهائياً من لوحاته كما سنرى لاحقاً. وتراكيب اليابسة عند فراج تتأرجح بين النخيل والجبال والقباب والمآذن والبيوت والمقابر، وكل ذلك على بساط أخضر ممتد منسوج من النبات فى الحقول كعباءة تدثر جسد الوادى ودلتاه، ورغم سيولة الألوان المائية على السطح الورقى، فإن الفنان استطاع توظيفها بمهارة لإقامة معمار تصاعدى محكم داخل حيز الصورة، لاسيما فى مجموعة أعماله «أغنية الروح» - تسمية الأعمال من وحى الكاتب - والتى تعتمد على القباب كتيجان للبيوت والمساجد والمقابر معاً، عبر اللون الترابى المحايد بصرياً.. المنحاز روحياً لترانيم الروح وتوقها لعالم الخلود. والفنان هنا يترك حرية محدودة للوسيط المائى، تظهر فى بعض البقع الشاردة على الحوائط، أما السيادة فى أركان الصورة فهى

للمساحة المفتوحة الغارقة فى حمام ضوئى يميز الجنوب جغرافياً، لذا نجد الخط فى أغلب أعمال هذه المرحلة يلعب دوراً محورياً فى إحكامها البنائى، خاصة مع حرص الفنان على تأكيد حالة الشفافية البصرية التى تميز خامة الألوان المائية، إضافة إلى التوازن النسيجى بين الخطوط الأفقية والرأسية، بتناغم إيقاعى بين الأسطح الملساء للقباب والجدران وتلك النوافذ والأبواب التى تخترق المشهد فى حضور تراتبى يشعل الحوار الحسى والحدسى فى آن، فتبدو وكأنها وشم على لحم إنسانى بهى، وربما تكون هذه البلاغة الروحية هى التى دفعت بخيت فراج للإحاطة بالجسد البشرى كلية من الصورة. والأرجح أن بناء المنظر عند الفنان يتم بشكل انتقائى يضاف إليه بعض المدخلات المتجاوزة لفيزيقية اللقطة، حيث يرصع التكوين من خزان ذاكرته الخصبة، وعندما تكتسى الأرض عنده بثوبها الأخضر وكأنها أعدت لزفاف مع السماء، يبدأ إدراكه لها بشكل روحى، فتختفى التفاصيل وتستبدل بها وحدات بنائية مترابطة، وهو أبرز ما ورثه من أستاذه شفيق رزق. وآلية الالتقاط الشمولى تسمح للفنان برؤية المشهد من منظور عين الطائر أحياناً، فى المساحة الواقعة بين الواقعى والتجريدى، والتى تتأكد فى مجموعة أعماله «مشاهد نيلية»، حيث يعتمد فيها على معطياته البيئية فى الغنايم وأسيوط وأيضاً القاهرة، من القوارب الصغيرة والمراكب الشراعية المختالة على جسد النهر فى أسراب منظمة تارة، ومتناثرة تارة أخرى، وقد استطاع الفنان من خلالها نسج ذلك النغم البصرى الخاص تحت مظلة السماء الملتحمة بماء النيل عبر رباط الأفق، وأظن هنا أن الإيقاع البللورى للماء هو ما انتقل من فرشاة بخيت إلى السطح عبر انسكاب ذاتى ورغبة فى إدراك المجهول، كما حدث فى مرحلة «أغنية الروح»، حيث تجاور قشرة المشهد بعدما توحد معه، ليسيطر عليه بصريا ويعيد صياغته عبر تفتيته وتحويله إلى وحدات نباتية ويشيد بها تراكيبه التكعيبية فى مجموعة «لؤلؤ وبللور»، والتى تبدو كمشهد كريستالى يخفى تحته مشهداً آخر يتوق للخلاص. وللورق الأبيض هنا دور يتكامل مع شفافية الألوان المائية، حيث يتم التأثير المتبادل بين الاثنتين عن طريق جدلية الخامة والسطح، والتى يتنامى فيها الشكل الوليد ليخرج من رحم البناء الأصلى، وهو ما ينسحب أيضاً على تناول الفنان أيضاً للطبيعة الصامتة فى مجموعتيه «الكراسى»، «الزهور»، اللتين يؤكد فيهما وعيه بالملمس والقدرة على التفكيك والتركيب بآلية صاعدة تمارس فيها روح المشاهد العروج لقمة الصورة، ثم العودة ثانية لنقطة البداية. وبنظرة تأملية شاملة لأعمال بخيت فراج، سنجد أنها ترتكز على عمودين، أحدهما خامة الألوان المائية، بينما ثانيهما هو الطبيعة بكل مفرداتها الساحرة، بما يساعده على صنع ضفيرة من وسيط سيال ومفردات بيئية مألوفة لدى العقل والوجدان الجمعى، ليترك منتجاً بصرياً شديد الخصوصية، ثم يرحل عن عالمنا تاركاً مسطحاته التى انتثر فيها اللؤلؤ على خد الأرض وجبين السماء، رغم أنين الظمأ وحاجة الارتواء.

ومع عودتنا للعاصمة نجدنا فى مقابلة ملمح مغاير لمدينة تاريخية كالقاهرة لها تأثير واضح على فنان مثل وفيق المنذر (1936) أحد مبدعى جيل الستينيات الذى تميز بمشروعه النهضوى الكبير على كل الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وهو ما أثرى القماشة الإبداعية لفنانى تلك الحقبة وأمدها بالقدرة على البقاء، لذا فقد أدرك المنذر أن خلود العمل يكمن فى مادته وسياقه، حيث مال كمصور لاستخدام خامة الموزاييك منذ تخرجه من كلية الفنون التطبيقية - قسم الزخرفة - عام 1960، حتى اكتشف خامة الجرانيوليت (الرملة الملونة) عام 1979 كخامة مناسبة للتصوير الجدارى، ارتبطت باسمه اعتباراً من ذلك الوقت كرائد لها فى الحركة التشكيلية المصرية. وهذه المادة يلقى وفيق بحبيباتها على الأسطح الخشبية بعد معالجتها بالغراء الأبيض اللاصق، وفيها تشح فرصة الحذف والإضافة لاعتمادها على بلاغة اللمسة الأولى، لهذا فهى تحتاج من الفنان مزيجاً من التأمل والتروى والحسابات الدقيقة داخل حيز من الخشوع والشفافية كالتى كانت تميز الفنان المصرى القديم، ثم القبطى فالمسلم. وفى رغبة عارمة لبعث معادل حسى لين لتلك الخامة صعبة المراس، نجدو فيق يدفع بجسد الأنثى إلى ثنايا التكوين كعنصر ارتكازى يشيد عليه معمار المشهد بمفرداته الثانوية الأخرى، وفى هذا الإطار ينسج المنذر صورته على ثلاثة محاور هى البيئى والتاريخى والفطرى، حيث نلحظ على المحور الأول تنوع التأثيرات البيئية على الفنان، بداية من نشأته بالقاهرة القديمة بين مساجد الأولياء وبساط البشر، بعاداتهم وتقاليدهم الحميمية، إضافة إلى ارتياده فى فترة الصبا لبض أماكن النزق والشطط، إلى أن عين بعد تخرجه مدرساً بالتعليم الفنى

الصناعى بمدينة ميت غمر بمحافظة الدقهلية، حيث سحر الطبيعة الريفية وطزاجتها البصرية، ثم يعود الفنان ثانية إلى القاهرة بمكتسب وافد، لذا نجدة يجمع بين أكثر من سمت بيئى يتركز بشكل واضح فى الحضور الأنثوى الملتحف بعباته الجغرافية، وهو ما يجعلنا نرى نساء المنذر بين طاهرات وغانيات.. بين شعبيات وريفيات .. بين كاسيات وعاريات.. بين عشيقات وأمهات، لكن نساءه مجتمعات يشكلن فى كل الأحوال صلصالاً برائحة الأرض، بما يجعل أعمال وفيق تبدو كموال على الرمال للمرأة الوطن، ويتأكد هذا فى عملى «امرأتان فى حضن الشمس»، «معزوفة أنثوية»، «الهديل»، «تحليق الجسد»، «الطائر العاشق» - تسمية الأعمال من وحى الكاتب - وقد استفاد المنذر فى تصاويره من الزخرفة القبطية والإسلامية بحكم دراسته الأكاديمية، ومن التقسيمات النهرية ذات البعدين فى الفن المصرى القديم. وعلى المحور التاريخى تأتى أعمال الفنان جامعة بين الحضور الزمنى فى العقل الجمعى والحيوية الأنثوية والرصانة الزخرفية مثلما بدا فى عمل «إيزيس» الذى يصل بين الرمز الأسطورى والواقع الجسدى، فى إيماءة لوطن قادر دوماً على الإنجاب الإنسانى والإبداعى والمعرفى. أما على المحور الفطرى فتتجلى العلاقة الانجذابية بين الفحولة والأنوثة عبر توظيف المنذر للجسد النسائى العارى من أجل إنارة الصلة التلقائية مع الأرض على الصعيدين الجغرافى والتاريخى، إضافة لعناصر أخرى ذات رمزية إشارية فى الموروث الجمعى، مثل الثور والديك، وفى هذا الصدد تتراوح المساحة التعبيرية عند الفنان بين فوران النفس وترانيم الروح، كما يبدو فى أعمال «ثورة الجسد»، «نور ونار»، «همس وصياح»، «نساء فى بلاط القمر»، «حديث فى الحرملك»، حيث يقوم المنذر بتحويل الجسد النسائى إلى كتلة ذات مسحة جيولوجية، يبدو فيها الكيان البشرى كأديم الأرض بتقاسيمها الهندسية الطينية أحياناً، ونتوءاتها العفوية الصخرية أحياناً أخرى، فى انصهار إيهامى بين لحم الأنثى وفصوص التربة عبر الحبيبات الرملية الملونة لخامة الجرانيوليت، وهو ما يؤكد رغبة الفنان فى غزل ثوب مقدس يليق بالجسد المرمرى للمرأة الوطن، حيث تبدو الأجساد الأنثوية المغتسلة بضيائى الشمس والقمر كمثل تلال من الأحجار والمعادن النفسية المتناثرة على مرمى البصر ومرسى الروح، فى حركة ترددية لوفيق المنذر بين أوجاع الظمأ والسعى للارتواء.

وعودة إلى أسيوط ثانية، حيث مولد ونشأة الفنان سعد زغلول (1941)، والذى يعتمد فى جل أعماله التصويرية على جوهر التراث الشعبى على جناحى الحلم وصناعة البطل، وفى هذا السياق نجد أعماله ترتكز على محورين هما التقاليد الشعبية الموروثة والأطفال كبذور غضة لنخيل الغد، وأعتقد أن هذين العنصرين من أهم الروافد البيئية المحيطة بسعد فى أسيوط كإحدى بقاع الصعيد الغنية برصيدها التاريخى والبصرى، فعلى مستوى التقاليد الشعبية نلاحظ أن الفنان يتكئ على الواقع المرئى كمحرك لأوصال الصورة، ورغم هذا يستمد منه طاقته الروحية داخل العمل، والتى تساعد على دوران الرؤية الحسية والحدسية فى قلب المشهد، من خلال ضربات سريعة وعنيفة للفرشاة كمثل عصاة للتحطيب تقوض جدران الهواء، وهو ما جعل أعمال زغلول تنأى بنفسها عن التفاصيل البصرية لتلتقط الكليات الروحية، وعلى جانب آخر نلمح رغبته فى وصل الحاضر الشعبى بعمقه الزمنى الفائت، مثلما بدا فى عمل «الطلعة» أو «برت» باللغة الهيروغليفية، والذى يحشد فيه مجموعة من النساء والأطفال وهم ذاهبون لزيارة المقابر على عربة كارو مرقوشة بالزخارف الصداحة، ويجرها حمار أبيض، وقد ربضت فى الخلفية عدة كتل نحتية تتراوح فى هيئتها بين البيوت والمقابر، فى إشارة ضمنية إلى الحياة الوسطى البرزخية، وهو ما ظهر أيضاً فى حالة المرح البادية على راكبى العربة، رغم ذهابهم إلى المقابر، أما فى مقدمة العمل فقد وقفت سيدة بملابسها الصعيدية، وعلى رأسها سلة من الخوص يفترض أن بها بعض الأغذية لتوزيعها على روح الميت، والمشهد يشبه ما سجل من مناظر لنفس الطلعة على مقابر الدولتين القديمة والوسطى، ولكن الفنان هنا يستدعى روحها بأداء تعبيرى معاصر يمسك عبره بخيوط تراثية، علاوة على الانسجام فيه بين استدارات البنايات الخلفية وأجسام النساء والأطفال المتآقزمة، والمنحوتة جميعها بأزميل بيئى على حجر واصل بين التاريخى والآنى.. بين الزمنى واللحظى، وهو ما ينسج ذلك البساط الشعبى بخيوطه المادية والروحية المتعاشقة، والذى يفترشه المصريون منذ سنين عدداً، لذا وانطلاقاً من هذا المفهوم يمكن لنا أن نصطلح على هذا الأداء بـ «التعبيرية الشعبية»، والذى يجوز أن ينسحب على أعمال أخرى للفنان، مثل «السبوع»، «السعفة»، «الختان»، «المولد»، وكلها

تلقى بظلالها الفكرية على التركة الشعبية لخلق حالة تعبيرية بالغة الطزاجة. وعلى صعيد آخر نجد سعد زغلول يوظف العنصر الطفولى لمد المشهد بمزيد من الحيوية والحركة على جسر الألعاب الشعبية المختلفة، من خلال أطفاله الذين يمارسون اللعب وينثرون البهجة على لحم الصورة، بيد أن وجوههم دائماً يعلوها الجد، وأجسادهم مجدولة بالعزم الفطرى المستمد من البيئة الجنوبية الخشنة، رغم بساطة ملابسهم من الجلباب القماش والطاقية الصوف. والفنان هنا يجارى عنفهم البرىء بفرشاة مشحونة بالطاقة، تتحرك على التوالى وكأنها تحرثه، لتقذف لنا بجذوع شجيرات طفولية، تبدو لنا كمشاريع للرجال، وعند هذا المنعطف يظهر زغلول كمن يمتهن صناعة البطل بمعاول النبوءة الحدسية كإحدى لآلئ السيرة الشعبية، ففى عمل «صلح»، تلك اللعبة الشعبية الشائعة فى ربوع مصر، نرى الفنان يجمع فيه حزمة من أطفاله وهم يتبادلون الضرب بالكفوف، وقد لم كل مرارة بأسهم فى عنصر الحركة، بينما غمرهم باللون الأبيض المتوهج، فبدوا وكأنهم فى حالة دوران طيفى يتبلع الأبيض العابر ألوانه بفعل انفجار طاقة الشغل، وهنا يقف زغلول على الصراط الفاصل بين براءة الطفولة وفتوة الشباب، وهى المنطقة التى ينزع فيها لتجهيز بطل الغد على أرائك الحلم النبوئى، مقتفياً أثر الحكائين الشعبيين، ولكن بأدوات بصرية أسهب فى استخدامها حتى صارت من أهم سماته، مثلما ظهر فى أعماله «الأرجوحة»، «عنكب»، «رقصة طفولية»، «الكرة الشراب»، وهى التى تجلت فيها الصرامة والحدة فى اللهو. وعلى مخدع الأفق تكتمل دائرة الخلق عند الفنان، والتى تتسدل من نصفها الأول ضفيرتا الأصيل والمعاصر على خدى التقاليد الشعبية، فى حين يكتسى نصفها الثانى بحمرة الفرحة الطفولية، حيث تبرق فيه عينا البطل بين ذراعى سعد زغلول كمبدع طالما شق أخاديد زمنية فى أرض الهوية الواقعة بين جدولى الظمأ والارتواء.

ثم نرحل غرباً إلى الإسكندرية، حيث الفنان عصمت عبد الحليم الشهير بعصمت داوستاشى (1943) كأحد أبرز الفنانين الذين يجسدون تأثير البيئة على المنتج الإبداعى النهائى عبر الروافد التاريخية والجغرافية والعقائدية، وفى هذا السياق تبرز البصمة البيئية فى أعمال عصمت على المستويين الحسى والحدسى، بتضافر وانسجام داخل عقل مغامر وروح تواقة للكشف، فعلى الصعيد الحسى تتجلى تلك التفاعلات التمازجية بين السمعى والشمى والبصرى فى كفى المناخ السكندرى الذى شهد قدوم الفنان للحياة فى ربيع عام 1943، أثناء الحرب العالمية الثانية ببيت جده لأمه «أبو سلامة»، والكائن فى حارة مشرف المتفرعة من شارع رأس التين، بيد أن المساحة العمرية الواصلة بين طفولته وشبابه المبكر كانت من نصيب جدته لأبيه (خديجة هانم شبرا) أو (نينه شبرا) كما كان يناديها الفنان، وهى التى تعرف من خلال حضنها وبثها الحكائى على أصوله التركية الإسلامية الممتدة حتى جزيرة كريت التى طرد منها أجداده وقتلوا وشردوا بأيدى اليونانيين المسيحيين بعد انهيار الإمبراطورية العثمانية مع نهاية الحرب العالمية الأولى، ومن هنا يأتى لقب (داوستاشى)، وامتداداً لجذوره البحر متوسطية فقد شكل منزل جدته ركيزة محورية فى شخصيته، بوجوده فى شارع (وكالة الليمون) المؤدى إلى باب خمسة لجمرك الإسكندرية، والذى يربط بين الميناءين الغربى والشرقى، حيث خصص للمخازن الكبيرة الحاوية للبضائع المستوردة والمصدرة ذات الروائح الفواحة مثل البرتقال اليافاوى والتفاح اللبنانى والأمريكى والبصل المصرى وبخار مصنع الحلاوة، علاوة على المشهد الثرى للسفن الحديدية والخشبية والشراعية والسياحية والحربية، والتجار من كل صوب وحدب بأزيائهم الجاذبة، وتداخلات أصوات الماكينات مع صيحات الناس وترانيم النوارس وأغانى الصيادين، كما لا نستطيع إغفال التركيبة البشرية للإسكندرية فى النصف الأول من القرن العشرين كمدينة كوزموبوليتانية متعددة الأجناس والأديان من يونانيين وإيطاليين وأرمن وشاميين وعراقيين ويهود ومسيحيين ومسلمين، أكسبوا جميعهم الفضاء السكندرى سمتاً تسامحياً رائقاً، أما الملمح الصوفى عند عصمت كأحد أبناء السلالة الجريتلية المتفرنجة فربما جاء من تردده المبكر على التكية البكتاشية بالمعادى وشيخها أحمد سرى دده بابا، إضافة إلى سكنه لفترة بحى السيدة زينب بالقاهرة، ثم إقامته لأربع سنوات بمكة، وقد تمثل تلك الخيوط الروحية معادلاً نفسياً داخل الشخصية مع ثقافته الكريتية المنفتحة نسبياً، ومن هنا يمكن لنا أن نطل على مشوار الفنان الذى يبدأ مع أول معارضة وهو طالب عام 1962، إلى أن أعقبه بمعرضه الثانى فى مايو 1967، أى قبل شهر واحد من تخرجه فى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، لتستمر عروضه غير المعنونة حتى

عام 1974، حينما عرض أعماله كضيف شرف مع الفنان محمود موسى تحت اسم «الكف»، وهي التجربة التي أعاد صياغتها فيما بعد عام 1997، حيث كشفت عن وعي واضح بمكنونات التراث الشعبي، بما دفع بهذا العنصر ثابت الدلالة في الذاكرة الجمعية كتميمة لدرء الحسد إلى آفاق بصرية وإشارية مغايرة، اقترن فيها بوجه الأنثى، ملتحماً مع أعضائه في تحولات متتابعة تبارح الواقع نحو عوالم سريالية، بما أومأ إلى باكورة التمرد المحكوم بضوابط بيئية وتراثية، ثم ينتقل إلى مفردة السهم، موظفاً إياها داخل المشهد كي يمده بمزيد من الحيوية البصرية، إضافة إلى قدرته على استجلاء بشائر الصراع المتكافئ في نسيج الشخصية، والروافد من موروثات تربوية وبيئية كما أشرنا، بما يكشف عن نزال بين ملهاة الأرض وتعاليم السماء.. بين الكبت والجموح بين الظمأ والارتواء، وهو ما يتأكد مع تجربة خروج المستتير دادا عام 1977، والتي أماطت اللثام تقريباً عن معالم شخصية ثائرة لاتنتقصها الشفافية الروحية، حيث بدا الجسد ككتلة نورانية محمل بطاقة المروق والعروج بعد التخلص من الكوابح المادية، وربما كان هذا هو عصمت نفسه كفرس عفي يخترق المضمار الإبداعي، ثم يبدأ الفنان في استثمار كل ما يحيط به من خامات وسيطة كالنحاس والزجاج والحديد، علاوة على الألوان الزيتية والمائية والباستيلية وأقلام الرصاص والرابيدو جراف، حتى يتجاوز لوحة الحامل إلى التشكيل في الفراغ عبر تجربة «الدروة» أو الساتر المطرز ببعض النقوش والزخارف، مستفيداً من دراسته النوعية بالثانوية الزخرفية، الأمر الذي يبدو أكثر وضوحاً مع اضطراد وهجه الصوفي في تجربة «وتريات إسلامية» عام 1986، والتي تتضافر فيها حرفية التزيين الزخرفي مع الألق الروحي كأحد الروافع العقائدية عند عصمت الذي يؤكد هذا في معلقاته وثنائياته الزخرفية لاحقاً، ثم يفصح عن تمرده ثانية عام 1991 عبر معرضه «الأشلاء في زمن بلا عقارب»، والذي قدم فيه مجسمات وتراكيب في الفراغ ليفض بها الشرنقة الزمنية المرئية، راغباً في إدراك الخيوط اللامرئية، وهو ما ألح على قريحته الابداعية، متكئاً تارة على وجوه استحضرها من العالم القديم كشواهد بشرية على أزمنة خلت، وتارة أخرى نجده يتسلل بين رواسب فنجان القهوة في حركة ترددية بين الواقع والخيال .. بين الشهادي والغيبي، يحاول من خلالها استكناه الطاقة الروحية للمشهد الإيحائي المحشو بدافعية مستترة، ليظل عصمت داوستاشي راكضاً في حلبة التجريب، مولعا بموروثه الشعبي، دون التهوين من ثقافة الآخر كواحد من أصحاب المزيج المعرفي البحر متوسطي في إناء مصري شفيف طالما حوى سلافاً من الثقافات، وهو ما يؤكده داوستاشي على مقهى خفاجي بالورديان عام 1997 في أكثر تجاربه تواصلاً مع الروح الجمعية في نهايات القرن العشرين تحت عنوان «مزاج المدينة»، راصداً من خلالها الحركة الموجية لأنفاس الشارع المصري الذي عاش طوال تاريخه فاراً من الظمأ، لاهثاً وراء الارتواء.

وفي مدينة شبين الكوم عاصمة محافظة المنوفية ينشأ الفنان مصطفى بط (1943)، حيث تلك المساحة الشاسعة من الحقول المشبعة بالطمي، والمكسوة بجلباب من الخضرة كشأن معظم جغرافيا الدلتا التي تفرز مفهوماً اجتماعياً يقدس الأرض ويعتبرها كالعرض، علاوة على التركيبة المصرية المتواترة زمنياً منذ الأزل، من البيوت والمساجد والكنائس والمقابر، والتي تتعاشق فيما بينها داخل مساحة محدودة، تلفحها شمس الظهيرة وتظليها شمس العصاري بماء الذهب، ويطرزها قمر الليل بفصوص الفضة، لذا نجد بيوت مصطفى الريفية تميل إلى البنِّي بدرجاته، مقتربة من لون البشرة المصرية المتراوحة بين سمرة الطين الداكنة وسمرة البشرة الصعيدية وسمرة وجه الرغيف المحمص كما ذكر عنه الفنان والناقد الكبير حسين بيكار الذي قال عنه أيضاً: «إن هناك مناخًا في أعماله يسوده بنيات قاتمة عتقتها خمائر القدم، كأنها أنفاس أعياها الإرهاق، أو جلود كادحة ألهبتها أشعة الشمس، ويستطرد بيكار: «فماذا تعني هذه البنيات الكثيفة كثافة الهموم، وهذه الخطوط التي تنوء تحت أعباء ثقال، وهذا التكتل الصخري الذي يناطح الضغوط التي تحاول قهر الإنسان، وماذا تعني هذه الغضون العميقة التي تستقر فوق الأشياء المعمرة وكأنها بصمات السنين التي تعاقدت على الأمكنة الحميمة فعلمتها مزيداً من الحكمة المتمثلة في الصمت الفيلسوف.. إن هناك قوة خفية تدفع مصطفى إلى تصوير البيوت الريفية ذات الجدران الطينية الرحيمة التي تحتضن الإنسان وتسكب في روعه شعوراً بالأمن والطمأنينة.. إن هذا النداء الخفي يتركز في افتقار إنسان العصر إلى الإحساس الداخلي بالأمن داخل القوقعة التي بناها حول نفسه، وهي التي جعلت «المنزل» يقتحم عالم الفنان بشكل رمزي يعبر عن

الظمـأ إلى لحظة «سـلام مع النفس ومع الآخـرين»، ومن النص السابق لبيكار عن الفنان ربما نستخلص قدرة بط على إعادة صياغة محيطه البيئى عبر أنبوب وجدانى مغلف بوبر رمزى يجسد الحالة التعبيرية، من خلال عناصر مـألوفـة، مـثل برج الحـمـام والكارو وبائع الفـول، وهى المفردات التى يدفع بها إلى قلب المشهد دون وقوع فى بئر التفاصيل، بما يجسد المسافة بين الواقعى والمجرد، حتى يصل إلى مرحلة تجريبيـة يستـخدم فيـهـا اللوف داخل تكوينات تتأرجح بين التشخيص والتلخيص والتجريد، ظهر فيها أثر الطبيعة التى يلتحف بها مصطفى بط منذ بكارة وعيـه الأول، حيث زاد إصراراً مع الوقت على التـمـسك بروافده البصرية الأم، بمقاومة واضحة لأضواء العاصمة، حـتى تراجـعت الحـيـرة بداخله بين آلام الظمـأ وإغـراء الارتواء.

أما الفنان شاكر المعداوى (1944) فيعد أحد الثمار اليانعة لتزاوج الروح الإبداعية مع معطيات البيئية المحيطة به، حـيث ولد ونشـأ وقضى جل عـمـره فى بلدة (مـعـدية مهدى) إحدى قرى محافظة كفر الشيخ، الأمر الذى جعلها بمثابة حضانة بصرية وروحيـة يمارس من خلالها جدلاً حسياً وحدسياً مع مفردات المكان، فمنذ طفولته المبكرة وهو يطلق العنان لرغبته فى اللهو بين حقول الأرز، وتحت أشجار الصفصاف والتوت، ومداعبة الطيور على أسطح المنازل وامتطاء الدواب فى ذهابها وإيابها من الحـقـول، ومشاركة رفاقه السباحة البدائية بين جنبات الشريان النيلى الذى يشق القرية، وقد ظل يقتنص لذة اللعب حـتى أتم دراسته الابتدائية بالقرية، ثم أتم تعليمه الإعدادى فى رشـيـد كـامـتـداد جـغـرافى لبلدته الأم، إلى أن رحل هو وأسـرته إلى الإسكندرية للالتـحـاق بالمدرسـة الثـانوية الزخـرفية، والتى انتقل بعدها بشـوق واحتياج حقيقى للدراسة فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، والتى تخرج من قسم التـصـوير بـهـا عـام 1967. ولا شك أن اندمـاج شاكر المعداوى مع مرئيات قريته منذ تفتق وعيه قد ساعده على التوحد معها تدريجياً، حتى صارت جزءاً أصيلاً من تركيبته الإبداعية كفنان باشر التعامل مع أكثر من وسيط تقنى، مثل الإفريسك الذى تعلمه أثناء دراسته فى إيطاليا، والتصوير بخامتى الألوان الزيتية والمائية، والأخيرة ميزته بين أقـرانه، حتى أصـبح أحد أعـلامـهـا فى مـصـر عـبـر تاريخـهـا الذى يضم نجـومـاً، مثل هدايت وحبيب جورجى وشفيق رزق وبخيت فراج وعدلى رزق الله ومحمد طراوى وغـيـرهـم، وإذا دقـقـنا فى تصـاوير المعـداوى سنجـد أن الطبيعة تمثل نخاع المشهد فيها بعناصرها المتنوعة التى تشكل دومـاً دراما الريف المصرى قـديما وحديثـاً، مـثل البيوت والمقابر والمساجد والأشجار والطيور والحيوانات، وكلها مدثرة بمساحات زراعية خضراء، إضافة إلى جموع البشر بطموحاتهم وأحلامهم وأنفاسهم الدافئة وتراكيبهم النفسيـة المتمايزة، وفى هذا السياق يتعامل شاكر مع الطبيعة على الصعيدين الظاهر والباطن، فعلى المستوى الأول نراه فى أعـمـاله الإفـريسكيـة والزيتـيـة يميل نـحـو الواقعية التجريدية التى يكثف من خلالها صياغة عناصر التكوين المستقى من آلية الحركة اليومية، مثل الحرث والبذر والشـتل والرى والحـصـاد، فى تأرجح أدائى بين البنائين البسيط والمركب، متـأثراً بالطزاجة اللونية للمشهد الذى يغتسل بفيض ضوئى طوال النهار، بما يضفى طقسـاً من البـهـجـة على مـفـردات الصورة عند شـاكر من الفـلاحين والنوارج وعربات الترحيلة والبهائم وعمال الجمع والتعتيق ومـالئـات الجـرار وغـاسـلات الأوانى، أمـا أعـمـاله المائيـة فينسجها بمفهومين مختلفين للصورة، أولهما ينتمى لفن المنظر الخاضع نسبياً لسطوة فيزيقا المرئى مع ميل حرفى للقطة المختزلة شحيحة التفاصيل، والتى تعتمد على التفجر الذاتى للخـامـة على السطح الورقى وسـيـولتـهـا الفـعـالة المشـاركـة الآليـة الفنان الإبداعـيـة، وفى هذا الإطار يتكئ شاكر على نفس تركيبة المشهد الريفى المشار إليها، ولكن بخلو من كل الكائنات الحية، بما يجعل تكويناته تميل فى هذا الجانب إلى لمسات سريعة للفرشاة تجسد حواراً كتلياً بين بنائين صاعدين من المعمار والنبات، وعند هذه النقطة فى العلاقة مع الطبيعة يظل المعداوى مشتبكاً مع ظاهرها البصرى، حتى يمرق إلى باطنها عند المستوى الثانى من جدليته معها بخامة الألوان المائية أيضاً، وهنا تتجلى بعض الأبعاد النفسية فى أداء الفنان، حيث تبدو الصورة عنده وقـد شـيـدت على ثلاثة مـرتكزات هى البـيـئى والتـراثى والذاتى، بتبادل وتوافيق بنائية تتغير من تكوين لآخر عبر مزيج بين الجمادى والحى ينحت به ملامح مشهد سريالى يعتمد على حلم اليقظة الرابض فى المساحة الواقعة بين الوعى الكامل والغيبوبة العميقة، فنجد مفردات البيئة تتسلل من ثقب الغـفـوة إلى حـيـز الصـورة فى صـحـبـة اللاوعى الجـمـعى، مثل البـقـرة والسـمكة والديك والقط والحـصـان

والزير والكتكوت، إضافة إلى أبرز عناصر المشهد عند المعداوى وهو جسد الأنثى الذى يقترن ببعض تلك المفردات البيئية داخل جراب المدلول التراثى، مثل علاقة المرأة بالسمكة كرمز للخير والتكاثر، وأحياناً للتفخيخ والاصطياد، والعلاقة الأسطورية بين المرأة والحصان كحوار أنوثى فحولى، وعلاقة المرأة بالقط ورمزيته المزدوجة التى تجمع بين الشراسة والوداعة فى آن، أما المحور الذاتى عند شاكر فيكمن فى اندفاعه الفطرى صوب المسطح بمعرض اشتهائى جسدى، يبدأ بعده فى تنظيم ذوبانه مع العناصر واختبائه خلفها كمحرك مستتر يغزل الحبل الواصل بين الذاتين الفردية والجمعية، وهذه الأوركسترا الغرائزية قد تسمح للفنان أحياناً بتوظيف آلات موسيقية داخل نسيج المشهد، مثل الناى والعود والدف، بما يستنطق خصوبة الأجساد الأنثوية العارية، ويستنفر الموسيقى الداخلية للبناء التصويرى، والذى يمرر بين الفينة والأخرى مفردات رمزية تؤكد حرارة الرغبة كوابور الجاز والشيشة، وأخرى تومئ إلى العطش الجسدى كالزير، وربما يحتاج هذا الفوران إلى معادل روحى يرطب صهد الغواية، لذا نجد الفنان يجأ لحيلة تقنية بترك مساحات بيضاء من الورق الخام بدون تلوين تبعاً لحتميات الألوان المائية كوسيط يعتمد على حكمة اللمسة الأولى، وهو ما يؤدى إلى تأطير حواف الأشكال بخيوط نورانية بارقة، تبدو وقد سالت من مساحات عذراء لم يمسسها لون، ليبقى شاكر المعداوى داخل حضانته البصرية «معدية مهدى» يحشد كثيراً من أصوات الهوية فى أرحام تصاويره بين أنين الجسد وترانيم الروح .. بين دقات الرغبة ونقر التمنع .. بين شرد الظمأ ونسيم الارتواء.

وفى مدينة «طنطا» عاصمة محافظة الغربية يقطن الفنان مصطفى مشعل (1944)، حيث بؤرة مثلث الدلتا بطراوته الطينية وشرايينه النيلية وبساطه الأخضر وقفطانه المنسوج من كافور ونخيل وصفصاف، علاوة على حيوية المدينة وحركتها البشرية الواسعة تجارياً واجتماعياً وثقافياً كنقطة التقاء لعدة محافظات أخرى مجاورة، ورغم هذا فإنها تحمل معظم ملامح الريف المصرى على الصعيدين الشكلى والسلوكى، لذا فليس غريباً أن يدفع مشعل بالجسد داخل حيز الرؤية على هيئة مقاطع متداخله هرمية البناء، تراكمية التكوين، تلتف فى أغلب الأعمال حول جسد نسوى كامل ينطلق من قاعدة الصورة حتى ثلثيها، ثم يبدأ فى إحاطته وتدثيره بعناقيد جسدية أخرى ترتفع فوقه، فتبدو الأنثى كجذع نخلة عتيقة يعرج سعفها إلى فم السماء، بينما تلقى رطبها إلى جوف الأرض لتكتمل دورة الميلاد، ويبدو مشعل دائماً وهو يحاول الفكاك من أسر الفتنة المباشرة لجسد الأنثى وفخ جغرافيته المكين عند تلك المنطقة الفاصلة بين الشروع والمقاربة.. بين الرغبة والاصطياد، وذلك فى جدلية دوامية بالغة الديناميكية، حتى إنها تسترق لب حواس المتلقى ليشترك فى صياغة المشهد، متداخلاً مع الفنان فى نفس دائرة النزال بين غرائزية الجسد وغنائية الروح بسواعد مجدولة بإرادة الخلاص، لذا نجد تواليف مصطفى الجسدية تتدرج من التجاور إلى الالتصاق إلى الالتحام عند نقطة التوحد، حتى يخيل للرائى أن هناك عدة رءوس بجسد واحد، ولا شك أن آليتى الانقباض والانبساط الجسدى هما ما يمدان الصورة بوافر من الحيوية والحركة الدائبة حسياً وحدسياً، إضافة إلى التكرارية البصرية التى يستخدمها الفنان فى رسم الوجوه، لتظهر أحياناً مثل أوعية فكرية محتشدة بفصام تكاثرى وليد للصراع الداخلى بين السماوى والأرضى بين الغيبى والشهادى كأبرز سمات الشرق الإيديولوجية، لاسيما وسط تروس الأزمة. ونساء مصطفى مشعل تظهر فى معظم المشاهد وكأنهن ساكنات فى سفح بركان جسدى، عاريات لا يكسو لحمهن إلا الحمم الأنثوية التى تلهب أوصال العمل، فيتحول إلى جمرات شبقية متوهجة، وفى معادل حسى بصرى يزاوج الفنان بين طراوة اللحم البشرى والمسات اللونية موجية الإيقاع، والتى تتردد بين مجموعتين لونيتين متضادتين هما الأحمر والبرتقالى مع الأزرق والأخضر فى سرعة وتمكن كبيوين، والمجموعتان تتداخلان مع التحولات الإيماءية داخل المشهد، فأحياناً ترى الأجساد وقد اندلع فيها الأحمر النارى، والذى يكاد من فرط طاقته يطيح بها من خير الصورة، فى إشارة واضحة للجنس واشتباكه مع ذات الفنان، وأحياناً أخرى تجدها وقد ارتدت الأخضر المطرز بالأزرق النيلى، فى تجسيد جلى لآلية الإنبات، خاصة وأن الكتل الآدمية فى بعض المواضع تتلون حوافها بدرجات مونوكرومية تبدأ من الأوكر حتى البنى القاتم، وهى المتتابعات اللونية التى ينحصر بين طرفيها مادة الأرض من التراب إلى الطين اللزج، فإذا تلمسنا حضور المرأة فى الأعمال سنجدها مثل خيط مشدود بين الجنس المحتدم فى ثنايا الجسد والخصوبة

الفوارة فى أحشاء الأرض، ولوقفنا بالتبعية على دلالة الجسد الأنثوى فيها كرمز لوطن ولود قادر على التلاقح والإنجاب، وبالضرورة تلعب الخامة هنا دوراً فاعلاً فى تعميق هذا البعد الرمزى، فالباستيل الطباشيرى يشبه إلى حد كبير ملمس التراب، ولكن بنقاوة وبريق ينسجان ثوباً منتمياً صداحاً، لاسيما وأنه يستخدم على ورق خشن نسبياً، فيبدو على السطح كفراكة طين ملون، وهو نفس الملمس تقريباً الذى يتولد من عناق الألوان الزيتية مع مادة الخيش وخشب السيلوتيكس المدرن، بما يدفع فرشاة الفنان لضربات أكثر جرأة وقوة كضربات الفأس فى أرض طينية. ويعتبر الخط عند مصطفى مشعل من أكثر العناصر الشكلية حرفية، لاسيما الأسود منه، حيث يوظفه بخفة ورشاقة لخلق نغم موسيقى على ذات الخط، صانعاً به فواصل سريعة خاطفة بين المشارف الجسدية، وذلك فى مزاوجة تقنية بين رصانة اللوحة وطزاجة الإسكتش، تمد اللغة التصويرية فى العمل بمزيد من الثراء والديناميكية على مستوى الوسيطين الزيتى والباستيلى. أما الضوء فهو العنصر الذى يشكل الوشيجة الحسية والحدسية الرابطة لكل المفردات ببعضها، وهو مجهول المصدر ويظهر فى الأعمال مثل ومضات إيقاعية تجعله يتجاوز الكينونة الفيزيقية إلى رحابة الوجود النورانى بمحرك أكثر روحانية يدور تبعاً لمقتضيات التفاعل اللحظى مع كل لون، فعندما يمتزج النور بالأزرق يعطى الشعور بشفافية الماء الصافى، ومع اختلاطه بالأوكر الترابى يسرب للمشهد ملمس الطين الرطب، وحين يجسده الفنان بترك الورق الأبيض دون تلوين، نجده يظهر بذاته كأبرز صفات النور الذى ينساب على حبيبات الورق ونتوءات السيلوتيكس والخيش، فيبدو كقطرات من ندى الصبح وقد ضاجعت أجساد الإناث لتحيلها إلى أكوام حورانية بارقة، وكأنها جموع من لآلئ خرجت لتوها من المحار. ومع اطراد قوة الدفع اللامرئية، تزداد الطاقة الدوامية البصرية داخل الصورة فتمتزج جميع المفردات، مغتسلة بالنور حتى يبدو للمشاهد أحياناً أن الأبيض قد أوشك على ابتلاع كل الألوان فيما يشبه حركة ألوان الطيف. وعند أقصى سرعة للدوران يصل التكوين إلى نقطة التوازن الموحى بالثبات الوهمى، فيصير السطح التصويرى كرقعة زراعية مفعمة بمقومات التخصيب الإنسانى، تختزل فيها المسافة بين الأرض والرحم، ليظهر مصطفى مشعل بيدين عفيتين تقبضان على فأس من نور درجت على الحرث فى تربة تثمر حوراً عينًا، وجذورها من لحم وطين، تتلوى بين زمنى الظمأ والارتواء.

وفى بورسعيد إحدى مدن القناة يسكن الفنان عباس الطرابيلى (1944) فى تلك البقعة التى تشكل اللحام الرابط لمصر مع أوروبا وأسيا وقلب أفريقيا وبقية العالم، لذا فإن هذه البقعة المصرية الغنية تتسع لروافد ثقافية عدة تلتف حول نخاع الموروث المصرى، علاوة على ثرائها البصرى على مستوى الأرضين اليابسة والمائية، حيث يلتقى فيها البحر المتوسط بقناة السويس، وهو ما يجلب بالضرورة العديد من الطيور البحرية المهاجرة، علاوة على مشهد السفن عابرة القارات، والبحارة وعمال الميناء، وهو ما قد تستشفه فى رسومات عباس وجرافيكياته، والتى يسيطر عليها اللون الأزرق بحكم موقع المدينة الذى يلقى للعين برحابة الرؤية وحضور الأفق، وربما نجد هذا فى تجريديات الطرابيلى البللورية، والتى يلعب فيها الخط والكتلة والضوء دوراً كبيراً فى تجسيد التأثير البيئى على الفنان، حيث يتم تقطيع التكوين لديه إلى أجزاء يعاد تركيبها ثانية، وربطها ببعضها عبر القدرة الواضحة على توظيف الخطوط فى خلق حيوية حركية داخل حيز الصورة، فى معادلة بصرية لرصانة الكتل المتراكمة ذات الإيقاع المتمايز. أما الضوء عند عباس فيمثل الركيزة المحورية فى المشهد، حيث ينزع إلى إغراق عناصره بشلالات ضوئية متدفقة، حتى أن الصورة تبدو عنده أحياناً وقد طرزت بحبات من الماس، وتشبعت بالأنفاس البشرية البديلة عن وجود العنصر الإنسانى، وهو ما يجعل أعمال الفنان تميل إلى التعبيرية التجريدية، رغم ارتباطها الشديد بالواقع المرئى، بيد أن الطرابيلى يجنح فى أحيان أخرى إلى التشخيص الصريح داخل أجواء درامية من وحى المكان أيضاً، يحتل فيها العنصر البشرى دور البطولة فى تعبيرية الصورة، دون الانشغال الكامل بمحاكاة التفاصيل، وفى الحالتين يظل الإنسان وعلاقته بجغرافيا الأرض وتضاريس التاريخ هما محور اهتمام عباس الطرابيلى فى قلب مشهد ينطق بآهات الظمأ وموال الارتواء.

وعود إلى الإسكندرية ثانية، حيث الفنان بكرى محمد بكرى (1948 - 2006) الذى يكشف لنا بأعماله عن ذلك الجدل بين الينابيع الأصلية والروافد المكتسبة، فقد ارتبط اسمه بالإسكندرية التى تخرج من كلية الفنون الجميلة بها عام 1979، ثم حصل منها أيضاً على الماجستير عام

1992، فالدكتوراه عام 2000، وبعد عدة صراعات إدارية انضم إلى هيئة التدريس بالكلية عام 1978، وهو ما جعله ينخرط فى آتون الحركة التشكيلية السكندرية، ورغم هذا فقد بقى محتشداً برصيده البصرى البكر فى مسقط رأسه بكفر الشيخ، حيث قضى فترة طفولته وصباه، والتى شكلت سمته الفنى، بدءاً من قرية الميلاد «ميت علوان» على أطراف المدينة، تلك البلدة الريفية المكونة من معمار مغرق فى البساطة يختلط فيه الطوب الأحمر بالطينى تحت قمصان من الطلاءات الجيرية، وفى وسط سياج من البرك والمستنقعات والمصارف، إضافة إلى لحاف من الغيطان الخضراء، والشرايين المائية الحبلى بصنوف الأسماك، والتى يحفها أشجار الصفصاف والتوت والجميز كمصانع للثمار والظلال، وعش لأبى قردان ليلاً حتى ينتشر فى الحقول صباحاً، إلى أن يحل الليل ومعه القمر كبطل لحكايات العشاق، وفى حضرة هذا الزخم البصرى يمتزج هدير المكن بعواء الذئاب، وتسابيح الكروان بهديل الحمام وروايات القرية بأساطير الجنية التى تسكن تحت الكوبرى، رغم وجود مساجد وأضرحة أولياء الله بموالدهم السنوية الكرنڤالية المليئة ببهجة الأطفال وقصائد المديح النبوى وسمر الأجران وفضفضة المصاطب، وقد كان بديهياً أن يشكل كل هذا الفسيفساء التراثى فى باكورة حياة بكرى أنشودة للروح على بساط الميلاد، والذى صار محرضاً على تفتح موهبة الفنان فى نهاية الستينيات بقصر ثقافة كفر الشيخ، إبان رئاسة الناقد عز الدين نجيب له آنذاك، وبعد اشتعال ملكات بكرى الفنية داخل هذا السياق المعرفى الدافئ يرحل عام 1968 لتأدية الخدمة العسكرية، ثم بعد نصر 1973 يرحل ثانية إلى الإسكندرية للدراسة بكلية الفنون الجميلة بها، ليبدأ النزال المستتر بين مرئياته السكندرية ومخزونه البيئى الأصلى فى كفر الشيخ، حتى بدأ سمته الإبداعى فى البزوغ مع مطالع التسعينيات بأعماله التصويرية النحتية التى زاوج فيها بين ميراث الحشوات الخشبية الرافد للفن الإسلامى من الهلينستية والساسانية عبر الجسر القبطى وبين طاقته هو التعبيرية، فى إطار توظيفه للألوان الزيتية على السطح الخشبى المحفور، فيصير المشهد كشريحة مقطعية من جسد الطبيعة وروح الفنان، فإذا دققنا فى أعمال هذه المرحلة سنجدها قد بنيت على محورين، أولهما ذهنى ويبدو فيه تأثره بأشعار رفيق صباه على قنديل وبعض التراتيل العقائدية، وثانيهما الاجترار البصرى الطفولى من البئر البيئى، والعنصران ينصهران داخل دائرة وجدانية بواحة، مازجاً فيها بين اللغوى والإيحائى .. بين الصوتى والمرئى فى قلب جغرافيا خشبية دافئة، ويبدو هذا فى أعمال «قل لو كان البحر»، «لا تسل عن على»، «سرينادة»، «العصفور الطليق»، وجميعها مستوحاه من قصائد لعلى قنديل، حيث ينزع فيها إلى تضفير الإيقاع الحروفى مع الغزل الزخرفى بعيداً عن فخ التأويل اللغوى.

وفى موضع آخر نراه يجنح إلى مشهد تجريدى خالص مشبع برائحة الزمن فى عملى «نقوش على قشرة الليل»، «سوناتا الخريف»، حتى يبلغ مشارف البراءة الطفولية والاندفاع الصبيانى، بما يزيد من طاقة الصورة إلى النقطة الحدية للطيران فى أعمال «دعاء الكروان»، «يمامتان»، «الطفل والطيارة»، وفيها تطرد المغنطة الروحية عكس اتجاه الجاذبية الأرضية، وهو ما يتأكد فى الخطين الزرقاوين الصاعدين دوماً بميل من أسفل لأعلى كالشهب العابر المحشو بفيض نورانى آسر، وقد يكون هذا مبرراً كافياً للاصطلاح على أعمال بكرى عند هذا المنعطف بـ «التعبيرية الروحية»، حيث النزوع الجارف للروح نحو إدراك أوعية النور على بساط الميلاد. وفى عام 1999 أنجز الفنان مجموعة أعماله التى فاز من خلالها بجائزة بينالى الإسكندرية العشرين، إذ قدم وقتذاك عدة مسطحات ضخمة من خشب الإبلكاج، مجسداً عليها بالقلم الرصاص العلاقة الأزلية بين الأرض والسماء عبر مفردات من بيئة المنشأ فى كفر الشيخ كالدواب والطيور وذوى القربى، مثل الأب والأم والأخوة والأخوات، والذين سبقوا بكرى إلى الرحيل، علاوة على زوجته وأولاده، وقد اعتمد فى أدائه على المحاكاة الدقيقة لعناصره التى نثرها بإيقاع تكرارى ملأ به تقاسيم الألواح الخشبية البنية المصفرة ذات التعاريج الطبيعية، ليقترب حثيثاً من ملمس تراب أرض الميلاد، لاسيما وأنه قام بتصوير أطفاله وهم عرايا بتفاصيل تشريحية تقترب من الفوتوغرافيا، فى تواشج إيهامى بين مشهده المرئى الأصغر داخل أسرته، ومثيله الأكبر على بساط الميلاد، حيث الاستحمام فى ترعة «ميت يزيد» وصيد السمك والقراميط من قاعها، وربما كان هذا دافعاً للاصطلاح على هذا النوع من الأداء بـ «الواقعية السحرية»، حيث التعاشق التدريجى على المسطح الخشبى بين الواقع والخيال.. بين الآنى والماضى.. بين الجسد

والروح. وإيذانا بنهاية الرحلة نجد بكرى محمد بكرى فى أواخر أعماله يميل كلياً إلى تجسيد الواقع على ذات *الأبلكاج بالقلم الرصاص والأقلام الملونة*، فى رغبة لتناول فن المنظر عبر عناصر من *الذاكرة البصرية الأولى* كعربات *الكارو والبيوت الطينية والحمير والنخيل والمساجد والمقابر*، تحت شمس تلفح وتحنو وتغسل مفردات المشهد بشلالات من ضيائها، وفى حضن أخدود مائى يغازل الشاربين الحائرين بين الظمأ والارتواء.

وفى قرية «أبو سيد» التابعة لمركز بلقاس بمحافظة الدقهلية يولد وينشأ الفنان عبد الوهاب عبد المحسن (1951)، حيث قضى طفولته وصباه فى إحدى بقاع الريف المصرى بتركيبته المألوفة من بيوت ومقابر ومساجد وطيور وأشجار وبشر يوقرون الطين والدواب كمصدر للرزق، وهو البناء الفكرى الذى أضاء العلاقة المقدسة بين الأرض والسماء، وتربى بداخله عبد الوهاب فى كنف أب من حفظة القران ومحفظيه، وأحد ثقاة القرية فى تحكيم المنازعات بين أهلها، والأمران مجتمعيين أكدا الوشيجة الإلهية فى عقل الأب بين الأرض والعقيدة، أما الأم فكانت سياجاً وقائياً للأسرة كفلاحة مصرية ورثت عن أجدادها حرفية اقتناص القوت من خيرات البيت والغيط بين زرع وبهائم ودواجن تغدق على الدار بقمح وأرز ولبن ولحم،

وذلك بحنان متدفق كفيضان النيل وإيمان فطرى كانفلاق الصبح، وبعد تمكن ذلك المزيج البيئى مادياً وروحياً من تشكيل شخصية عبد الوهاب، يرحل الأب إلى كفر الشيخ كامتداد جغرافى لبكارة الرؤية الأولى، مضافاً إليها بحيرة البرلس وبحر بلطيم ومراكب الصيادين وأرحام من الرمل تنجب النخيل، ومشاتل الأرز الحاضنة للسمك، وأشجار الصفصاف والتوت والكافور المصطفة على حواف الشرايين المائية والأبسطة الخضراء العامرة بأبى قردان والطيور المهاجرة العاشقة لتلك المنطقة التى تعد من لآلئ الطبيعة المصرية، لذا لم يكن غريباً أن يتفاعل عبد الوهاب مع الرؤية الصوفية للفنان ماهر رائف كأستاذ له فى قسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، والتى تخرج فيها عام 1976 وهو مهيأ للاشتباك مع معطيات الطبيعة المصرية السخية، إضافة إلى رصيده الروحى الموروث من أبيه، لتبدأ ملامحه الإبداعية فى الحضور الحقيقى مع بداية النصف الثانى من حقبة الثمانينيات بالموسيقى الإيقاعية للخط العربى، ثم ينطلق فى رحلة تأملية ممتدة مع مرئياته البصرية عبر مفاهيم *شرقية النزعة .. مصرية المذاق*، محققاً ذلك بنسيج طباعى يميل إلى إقصاء التفاصيل ودفع *الصورة إلى حيز وسطى بين التكثيف والتشخيص* .. بين الاختزال والتجسيد، حيث أثمرت أولى مغامراته عن ضفيرة بين *جسد الأنثى والتلال والكثبان الرملية المختلطة* بالحبيبات الطينية، فى إيماءة من بطن الموروث الجمعى إلى الخصوبة والإنبات من خلال صلة رمزية بين المرأة والأرض .. بين طراوة الجسد ونداوة الطين ونعومة الرمل، وقد أكد هذا الإيحاء بمروق النخلة من الجسد الأنثوى بعد تفتقه واكتسائه من الرأس بشعيرات متهدلة تقف فى المنطقة الإيهامية بين *الشعر الآدمى والزرع الغض*، كما اقترن الجسد أحياناً بالثعبان، وفى أحيان أخرى تحول بيولوجياً من الجسم البض إلى البطاطا المدرنة والعكس، فى ترسيخ لبهجة التكاثر وديمومة الميلاد، وهنا يكمل الفنان الدائرة بألوانه البواحة المضيئة كالبنفسجى والأحمر والبرتقالى والأزرق الزهرى، والمستقاة من ثنايا المشهد الريفى الحيوى، إضافة إلى خطوطه اللينة التى تشى بعاطفة متوقدة تجاه مفرداته، وذلك عبر مهارة فائقة لحركة أزميل الحفر على الخشب، وربما كان اللون والخط وانصهار عبد الوهاب عبد المحسن مع معطيات الطبيعة تحت عباءة بيئية مغزولة من الجغرافيا والعقيدة هو ما ميزه بين أقرانه داخل حركتى الحفر والتصوير المصرى حتى الآن، حتى أنه يكاد يلتقط منجزه الإبداعى من تحت قدميه. وعند مرتبة أعلى على سلم الأداء الصوفى يطيح الفنان بالجسد من قلب المشهد مع مطالع التسعينيات كاشفاً عن حركة العشب على سطح النهر بضربات متتابعة من الأزميل فى لحم اللينو، ليبدو عبد المحسن وقد انتقل نسبياً من زئير الجسد إلى تغريد الروح، ثم يعود ليزاوج بين التجربتين، فيبدو الجسد نابت الجلد .. مشتعل الأطراف وكأنه جمرة تندفع من بركان فى قاع النهر، بينما فى أحيان أخرى يظهر نفس الجسد كقطعة بارقة من العقيق أو الزمرد أو الفيروز. وبالتوازى مع نضج تقنى وفكرى مضطرد نجد الفنان يداعب درنات البطاطس بمكتسبه الإبداعى عبر خربشات وسحجات وبقع لونية تحولها إلى ثمرة ناطقة بأهازيج الجسد وشدو الأرض، ثم يحشو هذه الموسيقى الخفية داخل المسلة متوهجة القمة، ليميط اللثام عن ذلك الوتر المشدود بين التاريخى والآنى.. بين الزمنى والبصرى، وهو ما أكده فى أعماله المركبة من الأهرامات الزجاجية الحاوية

لأرغفة الخبز المقدد المرقوش بلمسات ذهبية، والتجربة معنونة بـ «عيش وملح»، في إشارة أخرى للتوقير التاريخي لهبات الخالق، وهو ما يبدو في البعد الروحي لشفافية الهرم، ثم يغوص الفنان في عالم المعتقد السحري من خلال أعماله المائية داخل تجربته «كتابات سفلية»، وربما يكون هذا ذا صلة بعودته إلى وجه الماء بمعاول صوفية أكثر وعياً وفاعلية، حيث لملمته للضي المنثور على سطح البحيرة بضربات انفعالية عنيفة في جسم الخشب، يعتمد فيها على التمايز الإيقاعي الناجم عن اختلاف قوة الحفر وحجوم الأزاميل، وقد عمق الاقتصاد اللوني إلى الأبيض والأسود هذا التأثير، ومنح عبد الوهاب الفرصة للنقر والكحت والكشط، مدفوعاً صوب التوحد الاندماجي المتصاعد مع السطح، ليبدأ في اصطياد ملامس مغايرة بمسام الروح المشحوذة، مثل فراكة الطين الموشك على التيبس كمادة برزخية بين الطين والتراب بمشاركة الوسيط المائي كركيزة في تحولات المادة، وهو ما أرهص لتجربته التصويرية عام 2005 «تراب وماء»، والتي اتجه فيها بألوانه الزيتية على التوالي إلى تلمس نطف النور في أحشاء الأرض التي قدسها أبوه وبجلتها واستثمرتها أمه، واستجلاء دروب الروح أثناء عروجها بعد انطفاء جذوة الجسد وعودته إلى سيرته الأولى من تراب وماء، ولم يكن هذا المدرك الكوني إلا إزاحة لستور المشهد الصوفي عن تجربته الفوتوغرافية الأخيرة عام 2006 «غواية الأرض»، والتي وصل فيها إلى أعلى نقطة على منحنى الذوبان مع المرئي عند درجة حدية استحضر فيها عبد الوهاب سلطان العشق لحركة الأرض الذاتية، علاوة على التبدلات التي تطرأ عليها بفعل مضاجعتها لبعض الكائنات مثل الطير والسمك الذي ينقب في رحمها ما يسمى بـ «المرام» كبيوت يسكنها وقت تربيته، والتي تبدو بعد تجفيف الماء إلا قليلاً من أحواض المزرعة كقوارير من فضة تحوي شراباً طهوراً، ومع قلب الصورة تظهر تلك العيون كأرغفة من الخبز على مائدة إلهية طينية ترتحل من اللزوجة إلى النداوة إلى اليبوسة، ليظل عبد الوهاب عبد المحسن يقتات إبداعياً على عطايا الأرض الربانية، راكضاً وراء مكونات المشهد المتردد بندولياً بين شرد الجسد ونسيم الروح.. بين جفاف الظمأ وفيض الارتواء.

أما بلدة «إبشان» إحدى قرى محافظة كفر الشيخ فقد شهدت ميلاد ونشأة الفنان السيد عبده سليم (1952) مع بشائر ثورة يوليو، حيث كانت تلك القرية ككل جغرافيا الريف المصري تعيش يوماً مغرقاً في البساطة ونقاء المشاعر وتلقائية السلوك، ورغم مسحات الفقر التي كانت تجرح النفوس، إلا أن المكان ظل محتفظاً بقدرته على بث البهجة الممتزجة بدراما الحياه بين الصراع والمهادنة، كما بقي كذلك غنيا بجمالياته المصرية المتفردة الكامنة في مسرح المشهد ببيوته الطينية وأشجاره وارفة الظلال ومساجده ومقابره وأبسطته الخضراء التي تعد بمثابة عباءة تلف هذا المعمار التراثي، مضافاً إليه أنفاس البشر الدافئة، وقوافل الدواب الوفية، والنيل كشريان عفي يضخ ذلك السيل المادي والروحي في جسد الأرض. وقد تربى السيد عبده في كنف أب متدين يمتهن زراعة الخضروات والفواكه، حتى تحول إلى خبير فيها يقصده القاصي والداني لأخذ مشورته في البذر والري وعلاج النبات، بما يشي بعلاقة فطرية في نفسه بين أرضه وعقيدته، في حين كانت الأم سنداً حقيقياً للأب في البيت والغيط، مثل معظم الفلاحات المصريات كما يبدو في الجداريات التصويرية القديمة، وهو ما يشير إلى تواشج بين البيئتين الكبرى والصغرى للفنان على صعيدي الوطن والأسرة.

يقول السيد عبده «كان لأبي وإبشان دور محوري في تشكيل شخصيتي، حيث كان الأب مثلاً يحتذى في التزامه الديني وولعه بالأرض وخيراتها، حتى إنه كان فناناً في نثر البذور بحساسية بالغة، ورجلاً جاذباً لكثير من أهل البلد، بينما كانت قريتي إبشان هي منهل رؤيتي البصرية الأولى، والرافد الذي كان ولم يزل يصب في وجداني، حيث قضيت فيها طفولتي وصباي بين دفء البيوت المتواضعة وحنان طينة الأرض واحتواء ناسها الطيبين، أما النيل أو «بحر إبشان» كما كنا نسميه فكان مصدراً لارتواء الأرض والبشر، وباعثاً للدهشة والفتنة والسحر والغموض، إذ كنا نتابع من خلاله المراكب الشراعية القادمة من سمنود، حاملة بلاليص العسل وأجولة الملح والدقيق والسكر، إضافة إلى أن سطح النهر كان يدفع لنا بين الحين والآخر ببعض مخلفات الأثاث والبهائم النافقة وجثث القتلى، بما كان يزيد من حرارة الحكي وجاذبية الخرافة ولذة الخيال، وربما كانت تلك الأجواء حافزاً لي كي أصدر مجلة حائط دورية تعلق على محطة قطار البلدة بمشاركة صديقي الشاعر ممدوح المتولي أثناء دراستنا الثانوية» وهكذا يرحل السيد عبده إلى الإسكندرية للالتحاق بكلية الفنون الجميلة وفي

وجدانه ذلك الصلصال البيئى الغنى، وعندما درس على يد أساتذة كبار، مثل أحمد عبد الوهاب وأحمد عثمان ومحمود موسى، لم يكن تأثره بهم إلا حواراً بين منبته الأصلى وبيئة صغرى عابرة أكسبته أصول الصنعة النحتية ومهارة الجدل الفاعل مع مرئياته، لذا فمع تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام 1976 كانت الحركة التشكيلية المصرية قد ربحت نحاتاً مدعوماً بتراث مصرى تراكمى محشو بمكتسب بيئى ثرى على المستويين الحكائى والبصرى، لهذا فعندما ندقق فى أعمال السيد عبده النحتية نجدها تبنى على محورين تقنيين هما السطح ذو البروز «Relief» وفيه يتعامل مع خامة النحاس المطروق، إضافة إلى بعض الأسطح الجصية التى قدم من خلالها فن الميدالية، أما المحور الثانى فهو التمثال الرابض فى الفراغ (Round)، وفيه يوظف الفنان أكثر من وسيط، مثل البوليستر والبرونز، علاوة على صراعه بأزميله مع الحجر الجيرى والجرانيتى والبازلتى، وربما يساعده فى هذا مرسمه ومسبكه الخاص فى «إبشان» أما على الصعيد التعبيرى فيتجلى استثمار الفنان لوعية بالتراث الشعبى فطرياً ووجدانياً وزهنياً كمصب لعدة روافد دينية وجغرافية وتاريخية وأسطورية تفجرت من ينابيع بيئته الأولى التى قدمنا لها، ففى لوحاته النحاسية المؤطرة سنجد الملمحين الدينى والأسطورى يسيطران على المشهد باعتبار أن الثانى يتشبع بنفحات الأول، فترى الأنثى كركيزة لديه داخل الصورة تقترن فى لقطات متتابعة بكائن مغاير بيولوجياً وجنسياً، مثل الديك والحصان والقط، بما يومئ إلى مقابلة بين الأنوثة والذكورة تشعل الطاقة الاشتهائية فى أحشاء التكوين الذى يموج بالحركة الإيقاعية، بيد أن الفنان يرشد فعلها بتماسك بنائى لعناصره المتعاشقة، إضافة إلى المذاق السردى المسيطر على نكهة المشهد عند منطقة إيهامية بين الحقيقى والأسطورى.. بين الواقعى والخيالى، وربما يكون هذا بتأثير من مزيج الحكايات الخرافية مع مفردات القرية البصرية فى سنوات الطفولة والصبا. وفى نحاسيات أخرى نجد الحكى الإلهى يشكل أبعاد الصورة من خلال استلهام القصص القرآنى بمكوناته الثرية عقلياً وبصرياً وروحياً، وقد يكون بتأثير من أبيه كأحد حفظة القرآن، ففى عمله «حلم يوسف» نجده يتكئ على قدرات النبى يوسف فى تأويل الأحلام كما ورد فى سورة يوسف، حيث يدفع بوجه مصرى تتأرجح هيئته بين الذكر والأنثى، لوزى العينين غليظ الشفاه، مثلث الوجه، متهدل الضفائر، تعتلى رأسه طيور تأكل منها بنهم، بينما يتدلى من بين كفيه عنقود من العنب، وتحيط بمعصميه ورقبته بعض الحلى، والعمل تظهر فيه الجديلة الشكلية والروحية، والمغزولة من خيوط التراث الشعبى، إذ تبدو الملكات الزخرفية فى النقش والوشم عبر طرقات الأزميل على السطح النحاسى، مجسداً ورق وحبات العنب وجدائل الشعر والحلى بأداء رصين يجمع بين وعى البناء الأكاديمى وتلقائية الفنان الشعبى الذى ظل شغوفاً طوال تاريخه بصياغة الوجدان الجمعى على جسور السحر والحلم وصناعة البطل، وهو ما يتأكد فى هذا العمل المنفوح عقائدياً بنسمات الوحى السماوى كوتر عتيد فى المعمار الفكرى المصرى منذ بداية تشييده على أعمدة من التأمل والبحث عما وراء الحجب، وقد كرر السيد عبده نفس التركيبة التراثية الروحية فى عمل نحاسى بانورامى ضخم مجزأ إلى قطع متجاورة تفصلها قواطع موحية بقضبان السجن، بما يؤكد الاستلهام القصصى للحكاية اليوسفية، متمماً بقية مفردات الأيقونة النبوية من البقرات السمان والعجاف، والسنبلات الخضر واليابسات، بما ينشئ لحامات داخل الصورة بين السردى والبصرى .. بين المرئى واللامرئى.. بين المادى والروحى، لتدعيم خصوصية المشهد النحاسى البارق، أما عندما ينتقل السيد إلى الفراغ تبزغ قدراته على تكثيف كل مخزونه التراثى السالف فى منحوتات أحادية أو ثنائية التركيب، يغلب عليها الحضور الحيوى البيئى من بشر وحيوان وطير، يلتحمون ويفترقون داخل الحيز الشعبى، فى حركة ترددية بين الواقعية والتعبيرية والسريالية تحت المعطف الأسطورى، ويبدو هذا فى أعمال لاعب الحلقات»، «عبور الخناجر»، «آدم وحواء»، «أمومة»، «الديك»، «الثور»، «البطة»، «عين فى مهب الريح»، «العجلة»، «دائرة الأقدام»، «انطفاء الجسد» - التسمية من وحى الكاتب - وغيرها من الأعمال التى تشرب من البحيرة البيئية كقلب نابض وسط دورة حياتية إبداعية تصل المبدع بتراكماته الزمانية والمكانية والعقائدية، وهو ما هيأ السيد عبده سليم للانصهار مع العقل والروح الجمعيين عبر أعماله الميدانية وأبرزها تمثال نجيب محفوظ، والوجوه التاريخية على أسطح بارزة فى الحدائق العامة المكتظة بالبشر الذين يستمد فيهم طاقته الإبداعيه كنحات مصرى تموج روحه بالنزال بين معطيات الأرض ومدد السماء ..

بين حركة الظاهر ومور الباطن.. بين لهفة الظمأ وسكن الارتواء.

وفى «منية سمنود» إحدى قرى محافظة الدقهلية يقطن الفنان أحمد الجناينى (1954) حيث رائحة الحياة الشعبية الريفية بإنسانها البسيط المكافح المندى جسده بعرق العمل، والجناينى هو واحد من طراز هؤلاء، بما هيأه لأن ينشئ مرسمه الخاص وقاعة عرض ومركز ثقافى تحت اسم «إيزيس» وسط أهل البلدة الذين تجاوبوا معه بشكل لافت، لذا فليس غريباً أن يستمد طاقته التعبيرية كمصور من مفردات البيئة المحيطة، ومن أهمها البيوت التى يستخدمها دائماً فى أعماله كمفردة تشكيلية متناغمة الإيقاع على مستوى التكوين الذى يقترب من الروح السريالية المرتبطة بالواقع الحياتى اليومى، ويتأكد هذا فى ألوانه التى تتأرجح بين الحقيقة والخيال، فترى بيوته أحياناً وجوهاً بشرية، وأحياناً أخرى بقايا أجساد آدمية تطير فى فضاء ليل سرمدى، ملتحمة مع النخيل تحت ثوب أبيض من ضياء القمر، وهو ما يلازم بيوت الجناينى وكأنه حلة من نور.

والبيوت فى أعمال الفنان غارقة باستمرار فى بحر من الصمت لا يشقه إلا صوت الكائنات التى تعبر إلى نطاق الصورة من أى أركانها، مثل القط والسمكة والتمساح، والتى تتغير حركياً داخل المشهد بتغير حالات الحلم الواعى. وفى مجموعة أعمال الفنان «جدلية الفن والحياة» التى يستخدم فيها تقنية ازدواجية الصورة، نراه يؤكد من خلالها العلاقة الأزلية بين الواقع والحلم .. بين الفن ومصادر استلهامه، حيث يفجر الإطار الداخلى للعمل ويدفع ما بداخله إلى الإطار الخارجى، وهو أسلوب يحرك المتلقى من منطقة رتابة الرؤية إلى حيز العقل الناقد، متداخلاً مع نسيج العمل، إضافة إلى النغم البصرى الذى تولده تلك الازدواجية بالتضافر مع طاقة الفنان السريالية المتغيرة، والتى تتوهج عند نقطة منتصف الوعى، محكومة بتوجه تعبيرى شديد الصلة بمفردات البيئة والظرف الاجتماعى، وهى السريالية التى يتفرد بها فنانو الشرق. وفى موضع آخر نجد الجناينى يستخدم الموروث التاريخى مختلطاً بالأسطورة الشعبية، حيث يوظف الأهرامات كعنصر أساسى مع عناصر أخرى ثانوية، فى حوار بين التاريخ والحلم.. بين الزمن واللحظة، ففى عمله (عبور الزمن) - تسمية الأعمال من وحى الكاتب - استقر هرمان باللون الأحمر يمين الصورة، بينما فى يسارها امرأة تضع قدمها اليسرى داخل قارب كرمز للعبور فى الحلم، وقد سكنت قدمها اليمنى على سطح الماء الذى يحتوى كل العناصر، والعمل يستدعى فيه الفنان التاريخ ليتحول إلى دلالة زمنية تحتضن الحاضر، وهنا يتجلى التاريخ كمعبر ذى خصوصية بين الواقع والحلم. وللأسطورة الشعبية ركن مهم فى أعمال الجناينى، حيث يستخدمها كأحد منابع الخيال لإكمال دائرة الحلم، ففى عمله «من وحى الأساطير» اضطجعت امرأة ممشوقة القوام على مجموعة من البيوت الريفية مغلقة النوافذ، والمحشوة بالصمت ويطرزها بعض النخيل، بينما اكتست قممها بذلك الرداء النورانى الملازم لأعمال الفنان، وقد طالت هامة المرأة السحاب، واستقر رأسها بجوار القمر، فى حين تسللت بعض الكائنات التى تحمل غرابة وألفة فى آن إلى الصورة بجوار المرأة، وهذا العمل يذكرنا بالأسطورة الشعبية القديمة التى كانت المرأة فيها تعرض جسدها لضوء القمر من أجل مزيد من الخصوبة والإنجاب. واللون فى هذا العمل مزيج من الأخضر والأزرق والأوكر، وهى ما تشكل الصمت العام للبيئة المصرية التى تحتل جزءاً أصيلاً فى أعمال أحمد الجناينى التى يمكن لنا أن نصطلح عليها بـ «السريالية الشعبية»، حيث تفجرات حلم اليقظة داخل سياق شعبى مألوف المفردات، ويؤكد الفنان هذا المنهج فى عمله «فلسفة الميلاد» الذى تظهر فيه بنت صغيرة شعبية الملامح، تعلو وجهها بعض علامات الشقاء الممزوج بالبراءة داخل قبو، بينما تناثرت فى القبو المجاور كمية من البيض فى جو من اللونين الأوكر والرمادى، وفى هذا العمل يحاول الفنان تجسيد الميلاد كقيمة تجادل وتصارع الموت دائماً، والاختلاف البيولوجى فى العمل من بيض الطيور إلى البنت ذات السمت الشعبى يعطى الصورة نغماً حدسياً مستمداً من القيمة المطلقة للميلاد والموت، وما يزيد من موسيقى العمل داخلياً وخارجياً اعتماده على نسبيات الواقع الدافئة التى يلتف حولها العقل الجمعى كمدركات تتغير دلالاتها تبعاً للموقف البصرى، وقد يكون هذا العمل تحديداً إرهاصاً لتجربة الفنان مع ألعاب الطفولة، والتى يتحول فيها الحلم من الحالة الأسطورية إلى التيمة الشعبية التى تعتمد على صناعة البطل كركيزة فى التراث الشعبى، والجناينى فى هذه المجموعة يحافظ على النكهة السريالية لتصاويره، إضافة إلى العنصر الأساسى لديه وهو البيوت

المضيئة والمتراصة فى صفوف غير منتظمة تحمل عفوية الريف، وقد حل محل عناصره السابقة من نساء وأقمار وأسماك وقطط ونخيل عناصر جديدة من أطفال متشحين بالبراءة، يمارسون ألعابهم الشعبية، مثل «الحجلة»، «عنكب»، «الثعلب فات»، «فتحى يا وردة»، ومن الفضاء السريالى نجد أطفال الفنان قد أوشكو أن يستخدموا البيوت أثناء لعبهم ككرات من ضوء يدفعونها لبعضهم، وأحياناً أخرى يناجون بعضهم من فوق هضاب بالغة الارتفاع، التحموا معها فبدت فى أرجلهم كالأحذية، كما حرص الفنان أيضاً على الحس الشعبى فى هذا الأعمال، والمتمثل فى بساطة الموضوع وتلقائية التناول داخل أجواء القرية الخالية من التعقيد المعمارى والزحام البشرى، أما البعد الذاتى فى هذه المجموعة فيكمن فى سيادة إناثه على ذكوره، ربما لأنه أب لأربع بنات بالضرورة أثرت فيه دون أن يدرى، فصارت علاقته بالحلم والأرض والتاريخ من خلال الأنثى التى تمايلت فى أعماله بين الواقع والرمز .. بين الحقيقة والحلم.

وأعتقد أن الليونة والطراوة الحسية لهذه التجربة هى التى أدت إلى تعامله ببساطة وسلاسة مع الألوان المائية على ورق فى تجاربه الأخيرة، وهى المرحلة التى وصل فيها أحمد الجناينى إلى أقصى درجات الاختزال والتكثيف من خلال بقعة وخط ومساحة بأبجدية بسيطة الشكل، عميقة المضمون، باعتبارها خلاصة كل التجارب السابقة وما يربطها من خيط سريالى مشترك يصل بين صحراء الظمأ وآبار الارتواء.

وفى عودة إلى أسيوط مرة أخرى نجد الفنان ممدوح الكوك (1965) كأحد ألمع نجوم صالون الشباب فى دوراته الأولى، والذى لم ينحرف مع تيارات شكلانية هشة، بل تمسك بتراثه النابع من موطنه أسيوط بكل معطياته الجغرافية والتاريخية والاجتماعية الخاصة، والتى أمدت أعماله بسمت بيئى متفرد، حيث يعتمد ممدوح فى تماثيله على الجسد الإنسانى، لاسيما الأنثوى منه كعنصر محورى داخل البناء النحتى، وفى هذا السياق نجده يتحرك فى مساحة فضفاضة من الواقعية التجريدية، وحتى التجريدية الهندسية، مروراً بملامح متباينة من التعبيرية الرمزية التى يقترن فيها الجسد بكائنات أخرى، مثل الطائر والحصان، وعند كل المنعطفات نراه يرتكن إلى مدارات الطاقة البشرية التى تتحكم فى متضادات السلوك الإنسانى من الشبق والخشوع.. القهر والحرية .. القسوة والرحمة .. الحزن والبهجة .. الانكسار والانتصار، وأعتقد أن تلك المتقابلات تكون أكثر حضوراً لدى الفنان أثناء لحظات الخلق ودهشة الكشف، لذا نجد الكوك يعتمد بشكل أساسى على الجسد البشرى فى منحوتاته التى يدفع داخلها بأكبر قدر من الطاقتين الروحية والذهنية، لتكوين مدارات دوامية متصاعدة السرعة، قد تمتد إلى الفراغ المحيط بالكتلة، وهو المجال الروحى المغناطيسى الذى يشتبك معه الفنان داخلياً، رغم تنوع استخدامه للخامات الوسيطة، مثل الجص والبرونز والبوليستر، لهذا نجد ذلك التفاعل بين طاقة ممدوح نفسه وطاقة المنحوتة الظاهرة والمستترة، وهو ما يتجلى فى تحولات الجسد، بدءاً من حالة السكون والمحاكاة الفيزيقية، وحتى الحركة وتجاوز لغة المرئى، وأثناء تلك الإزاحة الجسدية التدريجية نلحظ أن الفنان يتخلص بوعى من التفاصيل التى تعوق تسلل الطاقة إلى لحم التمثال، إلى أن يصل إلى نقطة التوحد بين الفعل الذاتى له وحركتى المنحوتة الداخلية والخارجية عند أعلى بقعة على منحنى عملية الخلق الإبداعى، والتى تبرق فيها ومضة الدهشة من خلال التناسب العكسى بين تعقيد الكتلة وقدرتها على المروق من الحيز المحيط بها، فكلما كان معمارها مشيد على أكثر من عنصر واقعى، فاحت منها رائحة الصمت الدافئ كما يبدو فى أعمال «العائلة»، «فتنة»، «خجل»، «زهو» - تسمية الأعمال من وحى الكاتب - وفيها يسيطر السكون على المنحوتة عبر الوقوف أو الجلوس، بما يجعل تضاريسها الأمامية أغنى من الخلفية، حتى تتخلص الكتلة رويداً من بنائها المركب، فتتشبع بقدر أوفر من طاقة الدفع الحركى، مثلما يظهر جلياً فى أعمال «صهيل امرأة»، «تغريدة أنثى»، «أغنية الجسد»، «شروع فى الصعود»، وفيها توحى الكتلة برغبتها فى الطيران الوشيك بعد تغلب طاقتها على قوة الجاذبية الأرضية، وقد يكون هذا العنفوان والقدرة على استحضار العزم من بين روافد بيئة الفنان الصعيدية الخشنة، حيث تدفعه إلى نقطة التوحد مع نواة الطاقة التى تذوب عندها ملامح الجسد وتتحول إلى إيهامات تجريدية متوهجة، وهو ما يبدو فى أعمال «العروج»، «التشرنق»، «التوازن»، مختزلاً عبرها جل تراثه الأسيوطى كجزء أصيل من النسيج الثقافى المصرى الذى طالما كشف فيه ممدوح الكوك عن تحولات الجسد داخل مدارات الطاقة فردياً وجميعاً، حيث يتحرك روحياً وجسدياً

بقوة دفع إنتمائية تجعله مغروساً فى أرضه بأقدام ثابتة تقيه من الترنح أمام العواصف الباعثة على التردد بين احتمال الظمأ وغواية الارتواء.

وبعد نهاية هذه الجولة الترحالية فى ربوع مصر، أعتقد أننى كنت مدفوعاً برغبة حقيقة فى الكشف عن قيم إبداعية رفيعة، ومقامات إنسانية نبيلة، رفضت أن تفرط فى مواهبها الأصيلة نظير أثمان رخيصة، فصمدت وصبرت، حتى صنعت لنفسها تاريخياً مشرفاً ملؤه الجلد والعزة والشموخ، الأمر الذى أدى بها إلى إفراز إبدا ع شديد الخصوصية، مرتبط بيئتها الأم، وسياقها الحضارى الشامل، فى مقاومة مستمرة لطغيان المركزية المصرية على كل الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والإبداعية عبر الأجيال، ولا شك أن ما ساهم فى تماسك مشاريعهم الإبداعية طوال أعمارهم المتفاوتة هو أنهم لم يرتكنوا إلى منهج المهادنة أو المداهنة أو عقد الصفقات، لذا فقد وقع اختيارى على خمسة عشر فناناً من جغرافيا مصرية متمايزة، رأيت من وجهة نظرى أنهم حققوا منجزهم الإبداعى من خلال سخائها الطبيعى، دون استسلام لبريق العاصمة التى لم نستبعدها كذلك من العرض كشريحة عزيزة فى ثقافتنا المصرية العريقة، وهم للحق مجرد نماذج من قافلة ممتدة داخل شرايين الوطن تنتظر فقط من يميط اللثام عن إبداعاتها لإعادة التوازن والانسجام لبانوراما الفن المصرى المعاصر المحتشد بفرسان اختارت مجابهة الظمأ حتى لا تركع أمام شهوة الارتواء.

# تجارب في الحلم والضوء
## دراسة عن
## الوجه العربي المبدع

د. خالد محمد البغدادي

إذا كانت الجغرافيا هي التي تصنع التاريخ - كما قال جمال حمدان - فإن جغرافية العالم العربي هي التي صنعت تاريخه وتحكمت دائما في مصيره وكانت دائما عامل تقريب وتجميع وترابط، فانتجت حالة عربية خاصة ذات بعد حضاري ضارب بجذوره في أعماق التاريخ.. وأنتجت ثقافة عربية متمايزة الخصائص والصفات وذات روافد متعددة.. أيديولوجية .. ولغوية .. وتراثية .. وتاريخية، مما أكسب الشخصية العربية عمقا حضاريا وجعلها أكثر تنوعا وثراء، وأهلها بأن تقف بقوة وثبات في خضم بحر العولمة المتلاطم الأمواج.

والعالم العربي قد يكون ضعيفا عسكريا أو اقتصاديا لكنه في مجال الثقافة والفنون تحديدا يحتل موقعا متقدما، لما يمتلكه من تراث حضاري وإنساني .. له تأثير واضح في كل بقاع العالم.

وفي هذا الإطار تأتي التجربة التشكيلية العربية المعاصرة والتي بلغت الآن قرنا من الزمن، وحققت الكثير من النجاحات محليا وعالميا، وفاز العديد من الفنانين العرب بأهم الجوائز في المعارض العالمية، وهو ما يعد مناسبة لإطلاق نوع من الدراسات والبحوث تبحث في خصائص هذه التجربة.. وأهدافها .. وآلياتها.. وأهم منعطفاتها النوعية، وتبحث فيما هو متقارب .. وما هو متمايز .. وما هو متشابه.. وما هو مغاير .. ولماذا هو كذلك..؟؟

وقد لعبت مصر دائما الدور المحوري في إثراء الساحة التشكيلية العربية، سواء بفتح أبوابها أمام الفنانين العرب للدراسة أو للمشاركة في المعارض والتفاعل مع الفنانين المصريين، كما أن مصر هي التي أسست معظم أقسام أو كليات الفنون في العالم العربي وقام الفنانون المصريون بتعليم الفن فيها..!!

وفي هذا السياق أقدم هذا الجهد المتواضع، وهو مجرد محاولة لتلمس أهم صفات وملامح التجربة التشكيلية العربية، لنقدم للعالم الوجه العربي المبدع المحب للحياة .. والروح العربية السمحة التي تبحث في قضايا الحق والخير والجمال .. ونمحو من ذاكرتهم تلك الصورة النمطية للعربي المتعصب.. لعل الفن يصلح ما تفسده السياسة..!!

### قطر
### سلمان المالك
### انتباهة الكائن ..

الفنان سلمان المالك من أهم الفنانين في منطقة الخليج لما له من خصوصية في الحركة الفنية القطرية، فقد درس الفن في مصر في كلية التربية الفنية / جامعة حلوان التي منحته الكثير من الخبرات التي تفاعلت مع هواياته وموهبته الشخصية، فأنتجت هذه الشخصية الفنية متعددة المشارب .. فهو رسام ومصور ومصمم جرافيك ورسام كاريكاتير ومصمم لعلامات وشعارات تجارية ولديه اهتمامات وميول مسرحية.. فضلا عن المهام الإدارية التي يمارسها، فكيف يجد وقتا لممارسة كل هذا وكيف يستطيع أن ينتقل من حالة إلى أخرى دون أن يفقد السيطرة..!!؟

إن مثل هذا التنوع في الاهتمامات لو كان عند فنان آخر ربما أصيبت روحه بالاضطراب لكنها عند (المالك) قد أضافت إلى روحه نوعاً من الخصوبة، فعندما يكون الفنان مسيطرا على أدواته وقدراته ويعي دوره الفني والإنساني ويعلم أين يقف وإلى أين يتجه، يستطيع أن يكشف الطاقات الكامنة لديه، ويطلق مارد الفن بداخله.

ورغم أن الرسم يعتمد على عنصر الخط في بنائه بينما يعتمد التصوير على المساحة والبقعة اللونية إلا أنه استطاع أن يحدث بينهم نوعا من التمازج والهارموني، فعندما يرسم الكاريكاتير يتذكر أنه مصور حتى يشعر بنوع من التميز، وعندما يمارس فنه لا يستطيع أن ينسى أنه رسام كاريكاتير لذلك جاءت لوحاته التصويرية مليئة بالتأثيرات الخطية والحركية واللونية مما أضاف إليها نوعا من الحياة والحيوية، كما أن رسومه الكاريكاتيرية أصبحت تتمتع بالمساحة اللونية وأسس تكوين اللوحة التصويرية، فاللون لديه ليس مجرد وسيط لوصف الأشياء المرئية ولكنه حالة طقسية محملة بدلالات نفسية وجمالية وروحية يرغب الفنان والمتذوق دائما في الولوج إليها في محاولة لتلمس ما وراء اللون.

والمتتبع لأعمال المالك سيلحظ تحولات اللون لديه، ففى أعماله السابقة كان اللون لديه مركبا ممزوجا من أكثر من لون ويحتل مساحات عرضية كبيرة على سطح اللوحة ويراعى دائما تقارب دراجات الشدة الضوئية للون كى يحدث حالة من التآلف والعمق تنتج عنها حالة من الترقب والسكون، أما فى أعماله الحالية التى أسماها (تحولات اللون .. انتباهة الكائن) والتى تحول فيها إلى الأسلوب التعبيرى الذى يعتمد على ضربات الفرشاة القوية المتلاحقة والمتسارعة فقد أصبح إيقاعها وانفعالها يتقاطعان ويتداخلان فى مساحات صغيرة وقصيرة ملونة بألوان صريحة ومباشرة مضافا إلى تنويعات خطية مركبة مما أحدث نوعا من الغنائية اللونية وكأنك تسمع قرع الطبول أو إيقاعات الموسيقى.

وهكذا تتحول التجربة الفنية إلى آفاق أبعد وأعمق من مجرد التسجيل للمرئى فتصل الى جوهر الروح، فالتعبير الذى يتسم بالتلقائية يتلاءم مع تحولات الصور ذات الدلالات الرمزية والتى تعبر عن قيمة الخصوبة فى مزيج سحرى مع عالم الأسرار التى لا يمكن إرجاعها إلى دلالة واحدة، بل إن الحدود بين الحلم والواقع تتلاشى من أجل تواصل المعرفة، وتظل أحلام الفنان تسكنها رموز يلجأ إليها للاحتماء أو تصحبه فى رحلته إلى العوالم الجمالية بقداستها ورهبتها، فالاكتفاء بدلالة واحدة للصورة من دلالاتها المتعددة يفهم هنا على أنه قضاء على قوتها الثقافية وتثبيت الصورة على المستوى المرئى يحرم المتذوق من الولوج إلى عالم الدلالات الرحبة.

**نساء بلا ظل**

ومن أهم تحولات اللون عند المالك أيضا هو استخدامه للون فى محاولته كشف الغطاء عن المرأة، فبعد أن كانت فرشاته لا تحمل إلا اللون الأسود عند الحديث عن المرأة نجدها الآن وقد تجاوزت هذا الرداء الأسود إلى ما وراءه، حيث ظهرت غابة من الألوان الزاهية البراقة والمشبعة بالنور والأمل والرغبة فى الحياة واختفى تقريبا الرداء الأسود من معظم أعماله، فأحيانا ما تسبق الألوان مفاهيم وأفكار بعض الناس عند الحديث عن المرأة.

فالمرأة كانت دائما هى الموضوع الفنى الأكثر إثارة والأكثر غموضا. لكن عند معظم الفنانين كان الجسد النسائى وقياساته الجمالية وإيحاءاته الحسية هو المثير الجمالى لديهم، أما المالك فقد تجاوز فى أعماله شكل المرأة الخارجى، ومفاتنها الجسدية فى محاولة منه لتجاوز السطح والولوج مباشرة إلى الجوهر، فالمرأة لديه ليست مجرد جسد مثير وإنما قيمة أبعد وأعمق، إنها بقعة ضوء وشعاع نور، إنها الحلم والوطن والأرض الطيبة التى نخرج منها وننتمى إليها.

ومن يمعن النظر فى نساء سليمان المالك سيلحظ أنهن نساء بلا ظل، بلا ثقل فيزيقى، لتأكيد الجانب الروحى الأثيرى فيهن، ولؤيكد لنا أنه يبحث عن المحتوى والمضمون وليس عن الشكل الخارجى، وفى هذا السياق نستطيع أن نتفهم إلحاح الشكل عليه فى معظم الأعمال، والذى اعتبره البعض نوعا من التكرار، ولكنه ليس كذلك.. لأن أشكاله ربما تتقارب لكنها لا تتكرر، وأنه ليس تكرارا بقدر ما هو الحال للشكل بغرض تثبيت المعنى.

إن نساءه أقرب إلى الخيالات والأطياف، فهن بلا ملامح وبلا ظل وأحيانا بلا رأس أيضا، وقد وضعهن فى حالة الضبابية وسط فراغ سرمدى وفضاء ممتد حيث لا زمان ولا مكان، فلا توجد أرض يقفن عليها ولا سماء تظللهن، وكأنهن ليسن شخوصا لكن أوهاما قد خرجت من ذهنه واستقرت على سطح اللوحة، إنه يتعامل مع المعنى والفكرة أكثر مما يتعامل مع معادلها الشكلى الظاهرى.

**السيرة الذاتية**

- مواليد : الدوحة 1958.
- بكالوريوس تربية وفنون - القاهرة 1982.
- شارك فى المعارض القطرية بين عامى 1972 و 2008.
- شارك فى المعارض الخارجية : معرض الكويت للفنانين التشكيليين العرب الثالث وما تلاه.
- معارض قطرية فى اليابان وتركيا وإيطاليا والهند وفرنسا وأمريكا ومصر وسوريا والجزائر وكوريا وباكستان وبريطانيا.
- معرض الكاريكاتير العربى الأول بلندن 1989.
- المعرض الأول لفنانى الخليج بالرياض 1989.
- معرض الجمعية القطرية للفنون التشكيلية فى سوريا والمغرب 1994.
- المهرجان الدولى للفنون التشكيلية بتونس 1995.
- شارك فى البيناليات : القاهرة الأول 1984 والثانى 1986.
- الشارقة الأول 1994.

- دكا للفن الآسيوى المعاصر 1991 أولمبياد برشلونة 1992.

- عمل فى الرسم الصحفى منذ عام 1972 ورسام كاريكاتير فى صحيفة (الراية) سابقا و (الوطن) القطرية حاليا.

- عضو مؤسس للجمعية القطرية للفنون التشكيلية.

- رئيس قسم الأنشطة الفنيه بالهيئة العامة للشباب.

- رئيس المركز الشبابى للإبداع الفنى، سابقا.

**الجوائز والشهادات التقديرية:**

- الجائزة الأولى لمعرض الكريكاتير الأول بالدوحة 2004.

- جائزة (الدانة) الكويتية 1989.

- اختير ضمن أبرز فنانى الكاريكاتير العرب فى لندن 1989.

- الجائزة الثانية فى التصوير من ترينالى القاهرة الأول 1990.

**الإمارات**

**ميسون صقر ..**

**الشعر .. والرسم .. والسر المكنون**

عند هذا الجبل تبدلت أنوثتى
صرت أجمل روحا .. وأكثر ثباتا
كأن الجبل لم يهزمنى
كأنه هو الذى تبدلت عواطفه
كأن المدينة امتلكت زمام ليلها
واستيقظت الفتنة الوحيدة .. أنا

هذه كلمات امرأة خارجة من الحلم.. كأنها إحدى أميرات ألف ليلة.. ميسون صقر تلك الحالة الشعرية والفنية الخاصة، القادمة من الإمارات لتجوب معظم أرجاء الوطن العربى، لتلون أيامنا بالرماد.. وتجعل من مسائنا قصيدة لا تنتهى .. لعل الأمس والأمسيات تذيب أحزانها .. وتعود البسمة يوما إلى عينيها..!

ورغم أنها إماراتية إلا أنها قضت معظم حياتها فى مصر .. حيث درست وتعلمت وكتبت الشعر ومارست الفن التشكيلى.. وفاعلت وتفاعلت مع الحياة الثقافية والفنية فيها.

**مراث ملونة**

ويبدو أن الحياة قد لامست قلب ميسون صقر حتى اعتصر ونزف عطراوألما وتدفق نثرا وشعرا وصوراً فحولت آلامها الى قصائد .. وقصائدها إلى لوحات.. وتحولت لوحاتها إلى مرثيات.. أحيانا ملونة وأحيانا بالأبيض والأسود.

بعضهم يرى أنها شاعرة أكثر منها فنانة .. وآخرون يرون أنها فنانة أكثر منها شاعرة، والحكم فى الحالتين خطأ، إنها نص واحد.. أحيانا مكتوب وأحيانا ملون، فهى ليست شاعرة وفنانة.. بل شاعرة فنانة أو فنانة شاعرة، دون حرف الواو بين الكلمتين - إنها متوحدة مع ذاتها، فالإبداع لا يمكن تجزئته عندما ينبع من روح واحدة.. فنصوصها لوحات.. ولوحاتها أشعار.. لا يمكن الفصل أو التمييز بينهم ولا يجب حتى محاولة فعل ذلك.. إنه مجرى نهر واحد ولكن له روافد متعددة .. حيث كتبت أيضا الرواية والشعر العامى كما صورت مؤخرا فيلما قصيرا كنوع من فنون الميديا إنها حالة من التوحد .. وليس التجاور، فلا توجد لديها تلك الثنائية بين الفن والشعر.. بل إنهما وسائلها الناجعة للتوصيل والتواصل خصوصا فى مجتمعات شديدة الوطء تمنع زهورها من التفتح وتحاصر مبدعيها وتحولهم إلى طيور مهاجرة، ويصبح «البوح» فعلا يعاقب عليه القانون، هنا تصبح اللوحة والقصيدة أداتها للفعل والتمرد فما لا يمكن أن تقوله الكلمات.. تقوله الألوان، وما لا يمكن قوله.. يمكن رسمه، وما لا يمكن رسمه .. يمكن وصفه، وما لا يمكن وصفه .. يمكن الإشارة إليه بكلمة أو لون أو بقعة ضوء ..؟!

إنها محاولة لمقاومة القبح .. والتمرد على البلادة.. ومحو ذاكرة الصمت .. حتى نستطيع النطق والكلام والغناء ..!!

**السر المكنون**

تقول الأسطورة الإغريقية.. إن الآلهة حكمت على الفتى «تنتالوس» بالعذاب الأبدى، بأن يقف فى بئر مملوء بالماء وتتدلى فوقه تفاحة تكاد تصل إلى رأسه لكنه إذا مد يده إليها ليلتقطها ارتفعت إلى أعلى، وعندما يخفض يده تعود لتتأرجح فوق رأسه من جديد، وكذلك الماء.. فكلما هبط بفمه قليلا ليشرب انخفض مستوى الماء تدريجيا.. محافظا على المسافة التى بينهما حتى لا يتمكن من الشرب، وعندما يرتفع برأسه بعد أن ييأس يعود الماء من جديد إلى مستواه الأول عند صدره.. وهكذا .. عذاب أبدى إلى ما لا نهاية ..!!

عندما يكون الماء عند صدرك ولا تستطيع الارتواء.. وتكون التفاحة فوق رأسك ولا تستطيع أكلها .. إنها أقصى وأقسى درجات العذاب التى يمكن أن يتعرض له إنسان، ومن يمعن النظر فى أعمال ميسون صقر الفنية سيجد أنها تعيش بجوار النهر لكنها ما زالت تشعر بالظمأ.. وأنها تعيش وسط حديقة مليئة بالتفاح.. لكنها مازالت تشعر بالجوع.. ولعلنا فى هذا السياق نستطيع أن نتفهم لماذا أكلت حواء من التفاحة.. حتى لو كان الثمن هو الخروج من الجنة..؟ كما تمتلئ أعمالها بالأشلاء والبقايا.. لأجساد تتقطع وتتقاطع وتتلوى وتتألم.. إنها أقرب ما تكون لرسوم الكهوف التى رسمها الإنسان الأول ليعبر بها عن مخاوفه تجاه المجهول الذى يحيطه، كما نجد إيحاءات كثيرة ذات دلالة نفسية وفنية لكائنات ومخلوقات أسطورية.. أحيانا بلا ملامح .. وأحيانا لجسد حيوانى ذى رأس آدمى، وللطائر الأبيض ذى الرأس البشرى الذى يشبه الروح (البا) عند الفراعنة، ولا أحد يدرى هل هى رسوم معاصرة أم قديمة..؟ هل هى مخاوف ميسون الذاتية.. أم أنها اختزال لمخاوف الإنسانية عبر العصور..؟ هل هى مجرد صور ورسوم أم .. «نبوءات»..!!؟؟

إنها مثل العراف الذى يقرأ كف القدر وينبئنا عن النهايات .. فى محاولة منه للإجابة وكشف السر.. وحل اللغز.

**زهرة الخليج الحزينة**

إن الإبداع الفنى عند ميسون صقر – سواء كان لوحة أو قصيدة – ليس مجرد ترف كما يتصور البعض، بل هو شرط أساسى للبقاء على قيد الحياة .. إنه وسيلتها للتحقق والتواصل بينها وبين الآخرين، إنها تهرب من داخلها إلى خارجها .. ومن خارجها إلى داخلها، فى محاولة منها للبحث عن طفولتها وأنوثتها وماضيها ومستقبلها .. وأشياء كثيرة سقطت وسط الطريق ..!!

ولإحداث نوع من التوازن والتوافق بين ما هو داخلى وما هو خارجى .. وحتى تحمى نفسها من سيف عنترة وجلاد هارون الرشيد .. تلجأ دائما إلى المواربة والإيحاء .. وتحتمى خلف الكناية والاستعارة، فما تحمله أكثر كثيرا مما تلقيه.. وما هو متوار فى أعمالها أكثر بكثير مما هو باد، إنها تقول الحقيقة دائما .. ولكن إلا قليلا ..!!

إن أعمالها الفنية أشبه برقصة طائر مذبوح يرقص من الألم فتتحول آلامها إلى إبداع شعرى وفنى، ولا نكاد نلحظ مخاوفها التى تشى عنها ألوانها وتمتلئ بها لوحاتها.. من الزهور الحزينة إلى بقايا نفوس وأرواح معذبة.. إلى الصمت والسكون الذى يغلف أعمالها حتى نكاد نسمع صوت رياح الجنوب تدوى، إن لوحاتها مليئة بالرموز التى يبدو أنها تلجأ إليها للاحتماء .. ولكن الاحتماء من من ..؟ هذا هو السؤال ..؟

إنها مثل شمعة تحترق من أجل أن تضىء لنا .. ولكن للأسف .. إننا أثناء استمتاعنا بالنور والضوء ننسى أنها تحترق، إنها حالة أشبه بطقوس التطهير لروح مستلبة.. تشعر بالتيه والفقدان .. وتبحث عن سبيل للنجاة والخلاص.. ربما على يد فارس مخلص .. تنتظره ليأخذها بعيدا .. إلى نهاية المدى ..!!

إنها حالة أشبه بالتراجيديا الإغريقية، حيث يتصارع الإنسان مع قدره ويشعر وكأنه مكبل بالأغلال والقيود، رغم الحرية والرحابة التى يتمتع بها، إنه نوع من الحزن السرمدى المقدس الذى يغلف وجهها ويملأه خجلا وكبرياء ويمنع الدمعة التى تقف دائما على باب عينيها من السقوط حتى تواصل دفاعها المستمر عن حق الزهور فى التفتح.. وحق الطيور فى الغناء .. وحقها وحقنا فى الحياة ..!!

**السيرة الذاتية**

- فنانة تشكيلية وشاعرة.
- دولة الإمارات العربية المتحدة، الشارقة.
- بكالوريوس اقتصاد وعلوم سياسية، جامعة القاهرة.
- عضو اتحاد الكتاب والأدباء العرب.
- تقلدت عدة مناصب فنية فى المجمع الثقافى أبو ظبى
- وزارة الإعلام والثقافة، الإمارات.

**المعارض**

- معرض خربشات على جدار التعاويذ والذكريات.
- معرض الوقوف على خرائب الرومانسية، الإمارات والقاهرة 1991.
- معرض السرد على هيئته، القاهرة، الأردن 1992.
- معرض الآخر فى عتمته، القاهرة 1995.
- معرض استعادى، البحرين 1997.
- معرض شخصى، تونس 1998.
- معرض تشكيلى فى معهد العالم العربى، اليونسكو 2002.
- شاركت بمعرض الفنانات العربيات بأمريكا.
- لها فيلم تجريبى باسم (خيط وراء خيط) حاز جائزة

لجنة التحكيم الخاصة في مسابقة أفلام من الإمارات، 2005.

- معرض فيديو آرت في مركز الجزيرة للفنون 2005.

**أنشطة أخرى**

- وضعت رسوم كتاب في جريدة، العدد الخامس، إصدار اليونسكو.

- صممت أغلفة العديد من الكتب.

- شاركت في العديد من الندوات والمهرجانات الأدبية والفنية على مستوى دول مجلس التعاون الخليجي والدول العربية.

- نشر لها أكثر من ثمانية دواوين شعرية ورواية.

**الأردن ، فلسطين**

**إبراهيم أبو الرب**

**جورنيكا فلسطين**

أناديكم

أشد على أياديكم

وأهديكم ....

ضيا عيني ..

ودفء القلب ... أعطيكم

لا توجد أجمل من كلمات (توفيق زياد) الشاعر الفلسطيني المليئة بالحب والشجن للأهل والوطن، وبالقلق على المستقبل والمصير لتوصيف أعمال الفنان إبراهيم أبو الرب - الذي درس وتعلم الفن في مقتبل حياته في كلية الفنون الجميلة جامعة القاهرة - والذي أهدى العديد من أعماله لدعم مؤسسة الشهيد الفلسطيني، كنوع من التذكير له ولنا ولكل الذين نسوا أن هناك قضية فلسطينية وأن هناك من لا زالوا يستشهدون من أجلها ومن أجلنا..!!

لهذا فلا غرابة أن نجد كل أعماله تعبر عن محن وطنه، مثل جدارية (مذبحة الحرم الإبراهيمي) ولوحة (أول شهداء الانتفاضة .. والقدس مدينة السلام) وغيرها من الأعمال، فإذا لم يتفاعل الفنان الفلسطيني مع الألم والغضب الفلسطينيين فمن يمكن أن يفعل..؟.

**فيض الفيض**

لكى تفيض يجب أن تكون ممتلئا؛ فعند الامتلاء لابد أن يحدث الفيض والفنان (أبو الرب) قد وصل إلى درجة الامتلاء بالفن والشجن والمحن، وامتلأ بالحنين والأنين والغضب الذي لم يعد يقدر على احتماله فبدأ بالصراخ حتى تحولت كل شهقة إلى لوحة وكل صرخة إلى عمل فني جديد.

لهذا فقد سمى أحد معارضه (فيض الفيض) - وهو المعرض الذي أقامه بمدينة الدوحة حيث يعمل في جامعة قطر - وقد قام خلاله بعرض فيلم يصور نفسه أثناء العمل، وهي إضافة جديدة وجيدة للمعرض، وتوضح حالة الحيوية والاحتراق داخل هذا الفنان والطاقة الكامنة في وعيه والتي تظهر في تصارعه مع المسطح الأبيض أثناء رسمه وكأن شيطان الفن يتلبسه ..!!

حيث يمسك بالفحم الأسود الذي يصنعه بنفسه، ويغرسه كأنه سكين في قلب اللوحة فتخرج شخوصه وأشكاله وكأنها كانت مختبئة خلف السطح الأبيض وتنتظر أن تشق لها الجدار ويفتح لها كوة تخرج منها. وقد يغرق بعض الفنانين في تلك الجداريات ذات المساحات الشاسعة ويفقد السيطرة عليها ولا يعرف كيف يدخل أو كيف يخرج منها!!

لكن الفنان (أبو الرب) يجيد السباحة داخل تلك المساحات الواسعة، بل ربما لا يجد نفسه إلا داخلها، حيث تعطيه الفرصة للغضب وإخراج كل ما بداخله، مما يدفع المشاهد الى الصراخ معه، لعل هذا هو سر تمسكه بالجداريات الكبيرة لاحتواء المتذوق حيث تحتوى المساحة الواسعة المشاهد فيصبح بعد لحظات داخل العمل ويراه من داخله وليس من خارجه. وهو أسلوبه الخاص الذي يمارسه منذ تخرجه ويعرف به.. بدلا من أن يتوه وسط الاتجاهات الفنية المتغايرة والمتسارعة.

**الرسم على جدار الزمن**

«.. لو أعطوني طول الكرة الأرضية وعمق التاريخ لكي أقول قضية شعبي، فلن تكفى ....»

هذا ما قال الفنان إبراهيم أبو الرب ذات يوم ليؤكد فيه على تفاعله الدائم مع مصير وطنه الذي استلب منه ذات يوم في غفلة من الزمن، ومنذ مشروع تخرجه الذي حمل عنوان: (من نحن، ومن أين نحن، وإلى أين نحن)، وهو يحمل هموم وطنه فوق كاهله في كل مكان، حتى تسربت إلى خطوطه وصرخت بها أشكاله، وكأنه (يوحنا المعمدان) الصارخ في البرية..!!! ولكن لا زالت (سالومى) تتمايل فمن ينقذ رأس المعمدان ..؟.

وفي لوحة المعنونة (جورنيكا فلسطين) والتي تذكرنا بلوحة بيكاسو الشهيرة (الجورنيكا) والتي تحكى عن

مأساة قرية إسبانية دمرتها القوات الألمانية المتحالفة مع الجنرال (فرانكو) الحاكم الإسبانى وقتها - فى الأربعينات من القرن العشرين- ، وقد عبر بيكاسو عن تلك المذبحة بأسلوب تجريدى مفعم بالانفعال والصراع والصراخ، حتى كأنك تكاد تسمع صياح الضحايا وصهيل الخيول التى تصرخ من الألم.. مما جعلها من لوحات التاريخ الخالدة.

وعلى نفس الدرب سار الفنان أبو الرب فى محاولة منه لصنع جورنيكا فلسطينية تضاهى جورنيكا بيكاسو، فالألم أعمق والأجساد لا زالت مثخنة بالجراح، فإذا كان بيكاسو قد أبدع هذه الملحمة عن مأساة قرية واحدة فما بالك والمأساة تشمل الوطن كله.. الزمان والمكان والإنسان ...!!

حيث صور مجموعة مشاهد لكل تفاصيل الواقع الفلسطينى فى نسق متآلف ومترابط بنبض الألم الذى لا يتوقف، فنجد جثث الموتى والمنازل المهدمة والإرهاق البادى على الجميع .. الصغار والكبار .. النساء والأطفال، الذين يقاومون والذين ينتحون، والذين يقفون على حافة الزمن وعلى هامش الذاكرة، فالفنان هنا هو الشاهد والشهيد، فهو يؤرخ لمعاناة وطنه قبل أن يرسمها، حتى لا ننسى ونتذكر دائما، قبل أن يجرفنا التيار فى طريقه. ونفقد البوصلة والاتجاه ونغرق فى بحور العولمة والبيتزا هت والكوكاكولا.

**لمسة أخيرة**

الآن .. الآن

... وليس غدا

أجراس العودة فلتقرع ...!!

**السيرة الذاتية**

- مواليد القدس 1949.
- التدريس الجامعى لأكثر من 25 عاما فى الجامعات العربية.
- بكالوريوس وماجستير ودكتوراه من كلية الفنون الجميلة، جامعة القاهرة - قسم التصوير جامعة حلوان 76، 83، 1987.
- دبلوم فى التربية الفنية.
- جائزة الدولة التقديرية للفنون، الأردن 1995.
- دكتوراه الفلسفة فى الفنون الجميلة (الفن الإسلامى وأثره على التجريد العربى المعاصر).

**الأنشطة والمعارض**

- عشرات المعارض الشخصية والجماعية فى الأردن والوطن العربى.
- المشاركة فى تحكيم العديد من المسابقات والمعارض.
- جدارية الثورة العربية الكبرى 6 × 6م مدينة الحسين للشباب، الأردن 1992.
- جدارية جورنيكا فلسطين 2 × 50م عمان 1998.
- جدارية مسيرة الشعب العظيم، أريحا 2000.
- العديد من البحوث والدراسات فى الفنون والتربية الفنية.
- العديد من المقالات والكتابات حول الفن والمعارض الفنية.

**البحرين**

**سهيلة آل صفر**

**من الألم .. إلى الفن**

يقول ألبير كامى: «إن الفن هو صورة خالصة من صور التمرد الإنسانى» وينطبق هذا القول بشكل مباشر على الفنانة البحرينية سهيلة آل صفر والتى هى فى الأصل طبيبة أسنان ناجحة وزوجة سفير ووزير سابق، إلا أنها تركت كل هذا ووجهت طاقتها إلى العطاء والإبداع الفنى والاهتمام بالناس وهمومهم الإنسانية على جميع المستويات، حيث أصبحت اهتماماتها أعمق وأوسع.. فهى ناشطة سياسية تدافع عن حقوق الناس وحاولت إسعادهم ومشاركتهم بالتعبير الفنى عنهم ولهم ومن أجلهم، لعلها تعينهم ولو قليلا على الاستمرار والتواصل، وقد اختارت الفنانة مجالا صعبا لا يمارسه الكثيرون من الفنانين فى منطقة الخليج فما بالك بأن تكون هذه الفنانة امرأة.. وهو فن النحت الذى يحتاج إلى قدرات فنية عالية لإدراك الفورم والبعد الثالث وتخيل شكل العمل من جميع الزوايا.. بالإضافة إلى المجهود البدنى والتقنى الذى يحتاج إلى طاقة ونفس طويلين مما دفعها إلى الذهاب إلى كل مكان فى الدنيا لدراسة الفن، سواء فى القاهرة حيث شاركت فى العديد من المعارض والفاعليات .. كما ذهبت لباريس لدراسة فن الخزف والنحت بالإضافة إلى ممارستها الخاصة للوحة التصويرية، مما أنتج فى النهاية أسلوبها الخاص والذى يمكن أن نطلق عليه «النحت التعبيرى» فهى تستخدم بعض التقنيات الخزفية فى إنتاج أعمال نحتية ذات حس تصويرى.

كما تستخدم خامات متعددة مثل الصلصال والجبس

والبرونز وأحيانا الشمع .. وتقوم بإضافة بعض الألوان إلى الاعمال بعد حرقها مثل الأسود والبنى والأزرق تبعا لطبيعة ونوع التعبير والموضوع، مما أتاح لها فرصة المشاركة فى العديد من المعارض سواء فى الدول العربية أو الأوروبية مثل فرنسا وإيطاليا.

ويبدو أن طبيعة عملها كطبيبة أسنان وقربها الشديد من الوجوه البشرية قد أعطاها فرصة ذهبية لدراسة تلك الوجوه عن كثب وملاحظة كل أنواع تعبيرها، وهى تتألم وتفرح أو تقلق.. وأكسب عملها الدقة والتركيز الشديدين.. مما انعكس على طريقة تنفيذها لأعمالها وفى اختيارها لأنواع الموضوعات التى تعبر عنها فى أعمالها.

**الفن والألم**

«أحيانا أشعر باليأس بسبب المعاناة التى توجد حولى .. لذلك فإن فنى هو نتاج معاناتى وأحزانى وأفراحى..».

لعل تلك العبارة التى قالتها الفنانة سهيلة هى أفضل تعبير عن أفكارها الفنية وفلسفتها الحياتية، فرغم أنها سيدة تعيش حياة اجتماعية مزدحمة ومرفهة.. إلا أنها استطاعت أن تخرج من هذا الإطار الحريرى وتلاحظ آلام الناس التى ربما لا يلحظها الكثيرون، وربما مشاهدتها اليومية للمرضى وهم فى أشد حالات الألم هو الذى أيقظ بداخلها تلك المشاعر الإنسانية الجارفة ودفعها للبحث عن طريق للتخفيف عنهم وكان الطريق هو الفن التشكيلى، والإحساس الفنى الذى تفجر بداخلها ساعد روحها الشفافة على النفاذ إلى مناطق عميقه فى نفوس الناس، تتلمس مشاعرهم الدافئة والدفينة، والتى ربما لا يبوحون بها لكن تعبر عنها وجوههم.

فهى لا تسمح للأحداث بأن تمر من أمامها بل تمر من خلالها.. حيث تتأمل وتتعمق فى كل ما يحدث حولها فى العالم، وذلك لتعدد اهتماماتها السياسية والفنية والاجتماعية، مما نقلها من الهم الشخصى إلى الهم العام، مما انعكس بالضرورة على أعمالهم النحتية فنجد أعمالا تعبر عن مأساة فلسطين والمجاعة فى إفريقيا وصراع الإنسان مع قدره .. وأعمالا متنوعة عن علاقة المرأة بالرجل وعن معاناة المرأة فى العالم العربى وصعوبة التعبير عن أنوثتها فى مجتمع ذكورى ضاغط يتحكم فيه الرجل.

فالفن يرفع الإنسان فوق هموم الحياة اليومية ويضعه وجها لوجه أمام مصيره، كما تفعل الفنانة سهيلة فهى تحاول أن تخرج أفضل ما فينا.. وربما أحيانا أسوأ ما فينا، وهذا ما قاله الفيلسوف (جون ديوى) الذى أكد على أن الفن هو .. «الوسيط الوحيد لتحقيق تواصل تام لا يعوقه شىء بين الإنسان وأخيه الإنسان .. تواصل حقيقى يتم فى نطاق عالم ملىء بالحواجز والأسوار التى تحد من كل صيغة جماعية مشتركة قد تتخذها التجربة ..».

**السيرة الذاتية**

- مواليد البحرين.
- تعمل طبيبة أسنان.
- التحقت بعدة دورات لتعليم الفن فى عدة مدارس مصرية وأوروبية ومنها البوز آرت.

**المعارض والمشاركات**

- المعرض الفنى للجاليات الأجنبية، باريس 1999.
- معرض بفندق جورج الخامس، باريس 2000.
- المعرض السنوى للفنون التشكيلية لفنانى البحرين، المنامة 2001.
- معرض شخصى بمركز الفنون، البحرين 2002.
- معرض قطر بوب بالجمعية القطرية للفنون التشكيلية، الدوحة 2003.
- معرض اتحاد الفنانين الإيطاليين والعرب فى صقلية، إيطاليا 2004.
- افتتاح الجاليرى الخاص بالفنانة (بيت الفن) 2005.
- معرض خاص بدار الأوبرا المصرية، وزارة الثقافة، القاهرة 2006.
- لها العديد من المقالات المنشورة فى الفنون التشكيلية.
- المشاركة فى العديد من الفاعليات الثقافية والفنية فى مصر.

**قطر**

**الخزاف .. أحمد الحديد**

**جدال الطين .. والأصابع**

الخزف كفن من أقدم الفنون التى عرفها الإنسان مع بداية البشرية منذ أن سقط المطر وامتزج برماد الأرض وحوله إلى طين، لذلك كانت البدايات التاريخية لهذا الفن حول الأنهار لتوفر عنصر (الماء) فظهر فى الحضارات القديمة عند الفراعنة فى عصر الأسرات وما قبل الأسرات، وظهر فى بلاد ما بين النهرين حيث الحضارة الأشورية

والبابلية، كما ظهر فى جنوب شرق آسيا وتحديدا فى الصين، لذلك فهو فن (شرقى) فى الأساس قبل أن يسطو عليه الغرب بعد اختلال الموازين الفنية والحضارية وعولمة الثقافة.

وربما كان أحمد الحداد هو الطفل الوحيد الذى يتمنى أن يصبح خزافا بسبب تلك العلاقة الخاصة التى تربط بينه وبين خامة (الطين) والتى تكاد تصل إلى حالة العشق والاندماج، وفى هذا السياق نستطيع أن نتفهم لماذا درس مجال الخزف عندما ذهب إلى القاهرة - كلية التربية الفنية جامعة حلوان - ولم يدرس التصوير أو الجرافيك .. كما فعل - ويفعل - معظم أقرانه من فنانى الخليج.

والمتأمل لأوانى الحداد الخزفية سيجده يتعامل معها بالطريقة التى كان يتعامل بها الخزافون الأوائل - إذا جاز التعبير - فهو يقوم بنفسه بإجراء كل العمليات التحضيرية من أول اختيار (البودرة) الجافة وتنقيتها ومزجها بالماء و (عجنها) حتى تصبح صالحة للاستعمال، وانتهاءً (بحرقها) داخل فرن الخزف، وأثناء كل هذه المراحل .. فهو يدخل فى حالة من الصراع والاشتباك مع الخامة فى محاولة منه لاستنطاقها لعلها تبوح له بأسرارها، لأنه فى كل خطوة من هذه الخطوات يكتشف خصائص وأبعادا جديدة للخامة، كما يكتسب خبرة التجربة من خلال تعامله المباشر والحى معها.

وهذا التعامل المباشر مع الخزف هو الذى أهله وجعله عالما ببواطن المجال وأسرار الخامة، مما أضاف له تميزا واضحا حتى أصبح - تقريبا - أول خزاف محترف فى قطر، والمتتبع لأعماله سيجد كل فنون وتقنيات الخزف.. سواء بناء الشكل بطريقة (الحبال) أو بطريقة (الشرائح) أو أحيانا باستخدام (دولاب الخزف) كما يدخل الحداد فى اشتباك مع القطعة الخزفية فى محاولة منه لاحتوائها والسيطرة عليها، فنجد الحفر على السطح والزخارف الهندسية والنباتية الغائرة والبارزة وبعض الرموز البيئية والحياتية، والبعد التام عن الألوان البراقة واللامعة التى كثيرا ما تفسد القطعة الخزفية وتجعلها أقرب إلى الموضة والتجارة، وتبعدها تماما عن الفن.

وأوانى الحداد الخزفية لها أبعاد خاصة من حيث البناء والشكل والدلالات الرمزية، فهى مستقرة ومتزنة .. ملتفة حول نفسها تكاد تكون مغلقة إلا من فوهة صغيرة وضعها الفنان لتخرج الهواء من الداخل حتى لا تتكسر عندما يتمدد أثناء الحرق داخل الفرن، كل هذه السمات بالإضافة إلى الألوان القاتمة الترابية والبنية، مما أضفى على الآنية نوعا من الغموض والسحر وغلفها بالإبهام والسر، وجعلها أقرب إلى الآنية الفرعونية التى كانت تحتوى على قلب المتوفى وتوضع على الميزان مقابل ريشة الإله (ماعت) إله العدل، لمعرفة هل امتلأ قلبه بالخيرات أم بالشرور والآثام.. وهو ما يحاول الحداد فعله مع أوانيه وقطعه الخزفية لعلها تنطق وتبوح له بالسر المكنون.

**السيرة الذاتية**

- مواليد 1964.
- بكالوريوس التربية الفنية جامعة حلوان، مصر.
- شارك فى تأسيس قسم الخزف بالمركز الشبابى للإبداع الفنى وأقام عدة دورات فى فن الخزف.
- عضو الجمعية القطرية للفنون التشكيلية.

**المعارض والمشاركات**

- أقام معرضه الأول عام 1998م.
- جميع المعارض التى أقامتها الجمعية القطرية للفنون التشكيلية منذ عام 1992م.
- جميع المعارض التى تنظمها الأمانة العامة لشباب دول مجلس التعاون الخليجى حتى 1995م.
- بينالى القاهر الدولى الثانى للخزف 1994م.
- بينالى القاهر الثالث للخزف 1996م.
- بينالى القاهر الدولى للخزف 1998م.
- بينالى القاهر الدولى للخزف 2000م.
- شارك فى العديد من المعارض لدول مجلس التعاون.
- معرض العيد الوطنى لدولة الكويت 1997 و 1999م.

**الجوائز**

- جائزة السعفة الذهبية للمعرض التشكيلى الدورى الثالث لفنانى دول المجلس التعاون 1994م.
- المركز الأول لشباب دول مجلس التعاون 1995 الدوحة.
- المركز الثامن لمعرض التراث والبيئة فى عيون الفنانين 1998م الدوحة.
- جائزة لجنة التحكيم (بينالى الكويت الأول للخزف 2001).

**لبنان**

**سيمبوزيوم إهدن الدولى للفنون**
**ملتقى العرب**

لقد انتشرت فى المنطقة العربية مؤخرا العديد من أشكال اللقاءات والاحتفاليات الفنية - بينالى / سيمبوزيوم / معارض دولية - سواء فى مصر أو بلاد الشام ودول الخليج ودول المغرب العربى، حتى فى لبنان ذاتها كان هناك أكثر من سيمبوزيوم - مثل سيمبوزيوم إهدن .. وعالية .. وجونية وغيرها - ولكن يبدو أن معظمها قد توقف لسبب أو لآخر، ولم يتبق منها يعقد بشكل منتظم إلا سيمبوزيوم إهدن الدولى. الذى يمثل ملتقى حيويا للفنانين من معظم دول العالم العربى والغربى.

ففى المعارض الدولية والبيناليات يشترك - عادة - الفنان بعمله الفنى وقد يأتى معه أو لا يأتى .. ويذهب هو وعمله مع نهاية المعرض / أو العرض دون أدنى تأثير أو تأثر يذكر، لكنه فى السيمبوزيوم - وخصوصا سيمبوزيوم إهدن - يأتى الفنان دون أن يحمل معه أى شىء إلا قلبه الملىء بالأمل.. وعقله الحالم بالتغيير .. وروحه المتأججة بالفن والجمال، ليجد فى استقباله الجبل .. والوادى، وسلسلة جبال على ارتفاع 1500 متر فوق سطح البحر.. مليئة بالخضرة والأشجار والزهور.. والوجوه الباسمة .. والعيون المرحبة، مما يذكرك برحلة جوجان إلى جزر الكاريبى - هاييتى - فقد تصور أنه فى الجنة عندما وجد حوله الورود والأشجار .. والصبايا الحسان..!!!

والحقيقة أن هذا المعنى ليس بعيداً عن مثيولوجيا المنطقة حيث تتداول أسطورة مفادها أن هذا المكان هو محل هبوط (آدم) بعد خروجه من جنة (عدن) التى تحولت بعد ذلك إلى (إهدن) Ahdan.

ومدينة إهدن ليست مجرد مدينة بالمعنى التقليدى حيث يعيش معظم سكانها أصلا فى مدينة (زغرتا) أسفل الوادى بالقرب من مدينة طرابلس، لكنهم فى الصيف يصعدون جميعا إلى مدينة إهدن للتصييف، فالصيف بالنسبة إلى معظم الدول العربية هو **(بحر)** أما بالنسبة إلى اللبنانيين فهو **(جبل)** ولأن عبقرية المكان - كما قال جمال حمدان - تنعكس بالضرورة على طبيعة السكان.. فقد أورثهم الجبل الصلابة وقوة الشخصية.. بينما أورثتهم الخضرة والأفق المفتوح التسامح والهدوء وتقبل الآخر..!!!

وللمكان سحر وتأثير وخصوصية يصعب تجاهلها أو تجاوزها، فأمام شموخ الجبل وعمق الوادى.. لا تشعر إلا بالرهبة والخشوع، خصوصا عندما يتصاعد الضباب من بين الأشجار وكأنه دخان لنار كثيفة مشتعلة.. فيغطى الجبل ويوارى غصون الأشجار ويخبئ خلفه ضوء النهار .. ونجوم الليل، وعندما يتعانق السحاب مع الضباب .. والنجوم مع الغيوم .. عندها يفقد كل شىء بعده الفيزيقى ويتحول إلى أثير.. ويختلط الوهم بالحقيقة.. والمادى بالروحى، ويصبح الجبل ليس مجرد صخرة تقف فى الفراغ .. ولكنه ذاكرة ممتلئة يتداخل فيها الماضى والحاضر مع المستقبل.. وتصبح أنت مجرد سطر فى ذاكرة هذا الجبل ..!!

كما تتميز المنطقة بالعديد من المعالم الأثرية والدينية والفنية التى تصنع حالة من التوافق والتناغم بين الإنسان والمكان وتسهم فى إثراء الحالة الإبداعية على كافة مستوياتها، فنجد كنيسة (سيدة الحصن) حامية المدينة والتى حصنتها بالضباب وأخفتها عن عيون الأعداء - كما تقول الحكاية - وتحتل الكنيسة أعلى نقطة فوق قمة الجبل ببنائها الهندسى المتميز الذى يراعى حسابات الضوء ومسارات تيارات الهواء، وما يميزها هو ذلك التمثال الأبيض الضخم للسيدة العذراء الذى ينتصب فوق قمة الكنيسة أعلى قمة الجبل والذى يبدو عندما تشرق عليه الشمس وكأنه هالة من النور هابطة من السماء، فتضفى على المشاهد حالة من الرهبة والخشوع والجلال ..!!

كما يوجد (متحف جبران) الخاص بشاعر المهجر جبران خليل جبران الذى عاش معظم حياته فى أمريكا.. لكنه أوصى أن يدفن فى لبنان، ومن أهم المعالم فى المنطقة أيضا وجود أقدم مطبعة فى الشرق .. فى دير مار أنطونيوس منذ عام 1585، وكذلك وجود كنيسة (القديسة رفقا) التى تعد رمزا للطهارة والتسامح.

**جورج زعتينى ..**
**الفنان والحلم**

وقد بدأت فكرة هذا السيمبوزيوم كحلم فى قلب الفنان جورج زعتينى الذى يمتلك تجربة فنية تمتد خلفه لعمق 50 عاما تتلمذ وتعلم الفن خلالها على يد الفنان (صليبه الدويهى) أحد العمدة الهامة فى التجربة التشكيلية اللبنانية.. وأهم الأسماء فى الجيل الأول الذى أسس لهذه الحركة، حيث ولد فى 14 سبتمبر 1912 فى مدينة زغرتا، وبعد أن حاز على إجازة الفنون قام برسم سقف وجدران كنيسة (الديمان) المقر الصيفى للبطريركية المارونية، ثم

هاجر واستقر في نيويورك منذ عام 1950.

ومن خلال 27 لوحة نفذ بها جدارية كتدرائية زغرتا إضافة إلى كنيسة سيدة الأرز في بوسطن والتي أصبحت متحفا عالميا للرسوم العربية والشرقية، وفي عام 1972 تستدعيه الحكومة اللبنانية لينفذ جدارية دير عنايا عن حياة القديس شربل، ليبتكر لنفسه منهجا وأسلوبا خاصا تظل الحركة التشكيلية اللبنانية تشير إلى أهميته النوعية في أي دراسة خاصة بالفن اللبناني، وفي نيويورك في 21 يناير 1994 وعن عمر ناهز 82 عاما انتهى مشواره الفني .. ليبقى ما أنجزه ليصبح جزءاً من التراث الفني والإنساني.

ولأن أحلام الفنان لا تتوقف عند حد.. فقد سيطر على وعي الفنان جورج زعتيني حلمه الأكبر الذي وهبه الجزء الأكبر من حياته .. وهو إنشاء (متحف إهدن الدولي للفنون) بالتعاون مع وزارة الثقافة اللبنانية.. ليكون درة التاج في تلك المنطقة الخلابة، وليتوج جهد عشر سنوات من فكرة السيمبوزيوم وما أنتجه من أعمال فنية لمئات من الفنانين شاركوا في تفعيل هذا الحدث الذي يمتد زمنه إلى ما يقارب الثلاثة أشهر من صيف كل عام، حيث يجيء ويذهب الفنانون على المكان وكأنهم ذاهبون إلى بيوتهم ..!!

وكانت المحصلة مجموعة خاصة ومتميزة من الأعمال الفنية التي لا تقدر بمال أعدت لتكون نواة لمتحف إهدن الذي شرع في تنفيذه الآن، حيث اختير المكان وأعدت التصميمات الهندسية لمتحف متميز يتوافق مع طبيعة المكان والناس والجبل، ويشتمل على أجنحة للعرض المتحفي وصالات أخرى مخصصة لفاعليات السيمبوزيوم .. إنها فكرة رائدة وتستحق المساندة من الجميع لتحقيق حلم هذا الفنان.

وقد مرت تجربة الفنان جورج زعتيني الفنية بالعديد من المراحل التي بدأها برسم الأيقونات بما فيها من بعد جمالي / روحي، كما أنجز 37 عملا عن حياة طوباوية (رفقا) و 21 عملا عن حياة القديس شربل و 14 عملا عن آلام السيد المسيح، ثم انتقل إلى مرحلة تجريدية يتماهى فيها الشكل مع الأرضية.. حيث يقوم بتفتيت الشكل وتفتيت الأرضية فيندمجان معا ويتداخلا ن ليصبحا تكوينا عضويا واحدا.

ثم وصل مؤخرا إلى مرحلة فنية يلعب فيها الضوء العنصر الرئيسي في بناء العمل الفني، في مقاربة مع الاتجاه التأثيري الذي استفاد كثيرا من نظريات تحليل الضوء في تشكيل العمل، فما بين الداكن والفاتح .. والنور والعتمة .. تتشكل المفردات والعناصر وتظهر حقيقتها الكامنة خلف السطح، لكن الضوء في التأثيرية الغربية ما هو إلا (ضوء) ذو تأثير **(فيزيقي)** لكن الضوء في أعمال الزعتيني (نور) له بعد **(روحي)** نابع من السياج العام الذي يغلف ثقافة الشرق كمهبط للديانات والحضارات الكبرى، مما أكسبها الطابع الروحي / الحدسي .. في مقابل الطابع المادي / العقلي الذي يسيطر على الثقافة الغربية..!!

**تنوع الرأى والرؤى**

لأن الفن يصلح ما تفسده السياسة.. فقد أصبح السيمبوزيوم ملتقى للعرب والعجم من كافة ألوان الطيف السياسي والإيديولوجي، حيث يأتي الجميع متجاوزا العصبيات الضيقة للمذهب والعرق واللون.. ليندمج في رحابة الفن الواسعة التي تغلف الجميع بقيم الحق والخير والجمال فكل عام يأتي العديد من الثقافات والجنسيات لينصهر الجميع في بوتقة واحدة – هي بوتقة الفن – فتتبادل الخبرات .. وتتلاقح الأفكار .. وتتنوع الرؤى .. ويشارك الجميع في نفس الحلم ..!!

فمن مصر يشارك دائما الفنان أحمد الجنايني الذي اعتاد على المشاركة في معظم دورات السيمبوزيوم نظرا لتوقيعه برتوكول للتعاون بين مركز (إيزيس للإبداع الفني) الذي أسسه ويشرف عليه وبين إدارة السيمبوزيوم، وتمتاز أعمال الجنايني بغنائية لونية تجمع ما بين شفافية اللون وشفافية الروح، أما الفنان حمدي أبو المعاطي فقد أقام ورشة نوعية لفن الجرافيك اعتمد في معظم موضوعاتها على تكوينات مستوحاة من الجسد الإنساني وتباينات اللونين الأبيض والأسود.

وقد شاركت الفنانة مديحة متولي ببعض أعمال التصوير التي يغلب عليها الحس الشعبي وضربات اللون القوية، كما شارك الفنان خالد البغدادي بأكثر من عمل محمل ببعد سيريالي مهدى إلى أرواح شهداء المقاومة اللبنانية، كما شارك من مصر في دورات سابقة الفنان مجدي محمود مدير متحف المنصورة والفنانة جيهان سليمان ومريم تاج والدكتورة عزة أبو السعود الفنان إبراهيم عبد الملاك والدكتور محمد العلاوي.

أما الفنان السوري عبد الرحمن مهنا فيدخل في حالة صراع مع السطح.. حيث يضيف إليه العديد من الخامات

والمواد التى تصنع نوعا من الملمس والتأثير والتوتر السطحى الذى ينتقل بدوره إلى المشاهد، كما اعتاد الفنان السعودى أحمد الأحمدى المشاركة أيضا فى السيمبوزيوم حيث يصنع حوارا مع اللوحة يعبر عبرها عن كثير من تجاذباته الفنية والفكرية مع الثقافة والتراث الخليجى بما فيه من بعد تراثى.

ومن الأردن شارك الفنان إياد كنعان بأعمال تمتاز بقوة التعبير والانفعال وقوة المضمون الذى قد يتجاوز قوة الشكل أحيانا، وفى الدورات السابقة شاركت الفنانة هيلدا حيارى التى تعد من أكثر الفنانات التى تشارك فى مثل هذه الفاعليات الفنية العربية، والفنان القطرى حسن الملا الذى يحاول دائما الإمساك باللحظة الإنسانية واعتصار ما بها من معنى، كما شاركت الفنانة القطرية أيضا فاطمة الشيبانى التى يمثل الفن لها نوعا من المغامرة اللامحدودة فهى دائما فى حالة تجريب واختبار لكل حدود وأساليب الفن.

أما الفنانون اللبنانيون الذين يتفاعلون بقوة مع هذا الحدث السنوى لإدراكهم لأهمية مثل هذا الملتقى والتفاعل مع خبرات وتجارب فنية متنوعة ومتميزة، مثل الفنانة باسكال أسود التى تعكس أعمالها روحاً شفافة وفياضة عبر الزهور والأشجار والجماليات الكامنة فى الطبيعة، والفنانة هبة درويش التى قدمت تجربة جديدة فى ألوان الباستيل، بينما تمتاز أعمال الفنانة ريتا أسمر بخبرة لونية واضحة وبناء فنى محكم ينم عن وعى وموهبة، فى حين تعبر أعمال الفنان سركيس متى عن بساطة وتلقائية وفى نفس الوقت عمق روحى موروث من عمق تاريخ المنطقة وجماليات وجاذبية المكان.

أما النحات المتميز نايف علوان فقد وهب نفسه لنحت القديسين والرهبان وكل شخصيات الكتاب المقدس، والذى ينفذها بتمكن واضح عبر النحت المباشر فى الحجر والرخام والجرانيت أو أى خامة أخرى تحقق له ما يريد، حيث تمتلئ المنطقة بأعماله.. ولعل أبرز هذه الأعمال هو تمثال القديسة (رفقا) وهى مريضة ونائمة على سرير الموت، والذى أنجزه فى ثمانية أيام عبر النحت المباشر فى قطعة رخام واحدة أخرج من خلالها كل العمل ،الجسد / والسرير، وأظهر فى وجهها علامات المرض وأيضا علامات الرضا والتسامح.

أما درة التاج والذى يشارك فى العديد من دورات السيمبوزيوم فهو الفنان وجيه نحلة صاحب التاريخ الفنى الطويل وصاحب الأسلوب المميز بالغنائية اللونية واللوحة الثرية شكلا ومضمونا .. إنه حقا ملتقى إبداعى يزيل الفوارق والحدود الوهمية المصطنعة ويقارب بين الرؤى والثقافات .. لعل الفن يصلح حقا ما تفسده السياسة...!؟.

## الكاريكاتير المصرى شاهد على عصر

إبراهيم حنيطر

السخرية والفكاهة .. أحد مقومات الشخصية المصرية منذ القدم .. فمنذ عصر الفراعنة كانت هناك الأعمال الساخرة والرسوم الهزلية بالبرديات وحوائط المعابد، وعالج المصرى القديم فيها وسجل كثيراً من الأوضاع الاجتماعية والسياسية.. كما اتخذ المصريون القدماء إلهًا للضحك والمرح باسم «بس» واحتفظت الشخصية المصرية فى كافة العصور والحضارات بتلك الروح الفكهة، بل استخدمتها ضد الغزاة والمحتلين والحكام الظالمين.

### البدايات الحديثة للفنون الساخرة والكاريكاتير فى مصر

تجمع المصادر على أن الرسوم الكاريكاتورية بشكلها الحديث بدأت على يد يعقوب صنوع (1839 - 1912) بمجلة «أبو نظارة» وكان هذا الاسم هو كنيته الشخصية ورسم فيها يعقوب بنفسه حول المشاكل الاجتماعية المصرية، حيث نشأ فى حى باب الشعرية الشعبى وعرك الحياة الشعبية بكل تناقضاتها ومظاهرها .. كما هاجم الخديو إسماعيل فى بعض رسومه، مما أدى إلى غلق المجلة ونفيه خارج البلاد .. والحق إن ليعقوب صنوع أيضاً السبق فى مجالات كثيرة أهمها المسرح الحديث وحركة الترجمة والنشر والصحافة، ولسعة اطلاعه وإجادته للعديد من اللغات أحاط بكثير من الأشكال الغربية فى فن الكاريكاتير .. وتأثر فيما رأينا له من أعمال بالفنان توماس ناست وخاصة فى الكاريكاتير السياسى .. وظهرت مجلة «أبو نظارة» عام 1878.

واعقب ذلك استخدام الرسوم الكاريكاتورية فى كثير من الصحف والمجلات التى شاع صدورها فى أول القرن العشرين وكانت هذه الرسوم فى أغلب الأحوال بأيدى رسامين أجانب.

وتعتبر أولى المحاولات الجادة فى صحافة الكاريكاتير مجلة «الكشكول» التى صدرت عام 1921 و «خيال الظل» عام 1924 و «الفكاهة» وصدرت عام 1926 وصدرت مجموعة كبيرة من الصحف والمجلات قد تستخدم الكاريكاتير ولكن فى حدود ضيقة، واعتمدت أكثر على الكتابات الفكاهية والشعر والزجل الضاحك والنكات اللفظية والتى كانت توضع بجوار بعض الرسوم وظهر فى هذا الحين الشكل الحديث للكاريكاتير المعاصر ومن فنانى هذه الفترة ساستيس الإسبانى، وعلى فرقص التركى، وكيم السويسرى، وبن الفرنسى، وجدير بالذكر أن المثال الكبير محمود مختار رسم فى مجلة الكشكول فى الإصدار الثانى لها عام 1932 وكذلك الفنان المصور الكبير محمد حسن.

وعام 1925 صدرت مجلة روزاليوسف التى أنشأتها ممثلة المسرح «فاطمة اليوسف» وبدأت كمجلة فنية ثم خاضت فى مجال السياسة.. وقدر لها أن تكون أهم مجلة تعنى بالكاريكاتير وفيها تم ابتكار شخصية المصرى أفندى بمشاركة من روزاليوسف ومحمد التابعى والفنان الأرمنى الأصل صاروخان الذى حضر إلى مصر فى بداية العشرينيات والذى يعتبر بحق المدرسة التى تخرج فيها الأجيال التالية من الفنانين المصريين مثل عبد المنعم رضا، وزهدى العدوى، وعبد السميع عبد الله، وأحمد طوغان، وزكى ورمزى، وآخرين.

وصاحب ذلك إصدار عدد كبير جداً من الصحف والمجلات والتى كانت تطبع بطريقة الطبع البارز بالأكليشيهات الزنكية وإلى هذه الفترة يرجع استخدام تعبير صورة زنكوغرافية لكذا.. والتى تستخدم إلى الآن رغم انقضاء عصر الطباعة البارزة.

وظهر كثير من المقلدين فى تلك الفترة بأسماء مختلفة.

كما اعتمدت بعض الصحف والمجلات على كليشيهات جاهزة قد تنشر عشرات المرات بعد تغيير الكلام المصاحب لها، ولم يكن لتلك الرسوم القوة التعبيرية الذاتية واعتمدت أكثرها على المشاكل الاجتماعية النمطية، كالعلاقات الزوجية والتناقض بين سكان الريف والحضر.. وصراعات الأحزاب السياسية حيث كان لكل حزب جريدة تتبنى وجهة نظره وتدافع عن رؤوس الحزب ضد الآخرين.

وكان لإنشاء مدرسة الفنون الجميلة والتى أنشأها الأمير يوسف كمال عام 1908 والتحاق عدد كبير من المصريين من هواة الفن بها والذين أصبحوا رواداً للفن التشكيلى بشكل عام .. وظهر اهتمام بعضهم بالرسوم الساخرة مثل محمود مختار و محمد حسن كما أسلفنا.. بل إن محمود مختار كانت له بعض الأعمال النحتية الساخرة مثل التمثال الصغير «ابن البلد» وفيه يصور طفل

بالجلباب الشعبى يقف فى وضع ينبئ عن التعالى والغرور عاقداً يديه خلف ظهره فى مفارقة ضاحكة.

وتمدنا أعمال راغب عياد كذلك بإحساس ساخر حتى فى أعماله الشعبية التى اشتهر بها.

**نشأة الكاريكاتير الصحفى المصرى**

وضح أن المحاولات الأولى والتى اعتمدت على الفنانين الأجانب وعلى رأسهم بلا جدال الفنان صاروخان كان لها تأثير كبير على عدد من الفنانين المصريين من الشباب، مع ما يموج به الواقع المصرى من مناهضة الاحتلال والصراعات السياسية بين الأحزاب وبين القوى الوطنية والقصر.

وظهر فى هذه الأونة الفنان عبد المنعم رضا (1911 - 1989) شاب هاو للفن والتحق بمدرسة ليوناردو دافنش الإيطالية بالقاهرة بشارع الجلاء ليتمكن من إجادة الرسم وتعلق برسوم صاروخان، وتستطيع أن نقول انه بدأ مقلداً له فى الأسلوب والتكنيك وعمل على إصدار مجلة على نفقته الخاصة أسماها «إشمعنى» وذلك بعد عمله بمجلة (الفنان) وأسس استوديو خاصا ليعمل به، وهناك قابله الشابان مصطفى وعلى أمين، وطلبا منه رسماً لمجلة كانا يفكران فى إصدارها وكانت العلاقة التى ستلعب دوراً مهماً فى حياة رضا الصحفية.. فور عمله فى روزاليوسف التحق بآخر ساعة حتى باعها محمد التابعى للأخوان أمين وليستقر فى دار أخبار اليوم حتى نهاية مشواره الفنى، وجدير بالذكر إنه تولى رئاسة الجمعية المصرية للكاريكاتير عند إنشائها عام 1984، ويعتبر رائد تمصير الكاريكاتير.

شخصية أخرى مهمة جداً فى تاريخ الكاريكاتير المصرى وهو الفنان زهدى العدوى (1917 - 1994) .. الذى درس بكلية الفنون الجميلة (قسم النحت) ولو أن أعماله تؤكد أنه كان من الأجدر به دراسة فن الحفر وخاصة الحفر الغائر، فلديه قدرة هائلة فى استخدام الخط وتوزيع الظل والنور، وتأثر فى بداية حياته أيضاً بالفنان صاروخان، كما تأثر فيما بعد بالمدرسة الاشتراكية فى الكاريكاتير والتى ازدهرت فى شرق أوروبا، وخاصة فى طريقة التفكير ومعالجة الموضوعات السياسية .. وكان غلاف مجلة صباح الخير والتى صدرت عام 1956 عن دار روز اليوسف يحمل رسماً ملوناً للفنان زهدى.

وفى منتصف الأربعينيات يظهر أيضاً أحد أعمدة الكاريكاتير المصرى .. الفنان عبد السميع عبد الله (1916 - 1986)، فنان عصامى النشأة، تتلمذ على رسوم صاروخان وقدمه إحسان عبد القدوس بمجلة روزاليوسف وأعطى له الفرصة لإظهار مواهبه الفنية وكان عبد السميع أول رسام يشارك برأيه فى خلق الكاريكاتير، حيث كان معظم الرسامين فيما مضى يعتمدون على أفكار رؤساء تحرير الصحف والمجلات التى يرسمون بها .. وتطورت نظرة عبد السميع السياسية منذ التحاقه بروزاليوسف عام 1946، وبعد ثورة يوليو 1952 وفى منتصف الخمسينيات عمل بأخبار اليوم وجريدة الشعب التى أنشأها عضو مجلس قيادة الثورة (صلاح سالم) ثم الجمهورية عندما توحدت معها جريدة الشعب ثم دار الهلال حتى النهاية.

وجاء بعد هؤلاء جيل تتلمذ أيضاً على أعمال صاروخان ورضا لفترة قبل أن يبحث كل منهم عن أسلوبه الخاص، وظهر أحمد طوغان وعبد الحليم البرجينى وحسن حاكم ومصطفى حسين وفى هذه الفترة أيضاً اتبع بعض الفنانيين الذين لم يصنفوا على أنهم فنانى كاريكاتير إلا أن أعمالهم تحفل بالتعبيرية التى يتسم بها فن الكاريكاتير، ومن ابرزهم الحسين فوزى وجمال كامل، وكان ذلك فى بداية الخمسينيات .. ومن المفارقات العجيبة أن الفنان الحسين فوزى فى العدد الصادر يوم 18 يوليو 1952 بمجلة «على بابا» رسم غلافاً للمجلة يتنبأ بثورة 23 يوليو 1952 .. وهذا ما يؤكد الرؤية المستقبلية للفنان وتوقعه التغييرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى مجتمعه.

والمتتبع للكاريكاتير المصرى ومنذ بداية القرن العشرين يدرك بحق أن هذا الفن كان سجلاً حافلاً وأميناً للأحداث المختلفة فى مصر والعالم كله.. فالكاريكاتير بسرعة إنجازه ونشره فى الصحف كان أسرع وأسهل وسائل التعبير الفنى عن الأحداث ولم يجاره فى هذا أية وسيله فنية أخرى فى هذا المضمار.. ومثال ذلك تسجيل كل الأحداث السياسية فى مصر ومظاهر الحياة الاجتماعية والتى سجلت كل وقائع العلاقات وشكل الحياة والأنماط البشرية فى كل الفترات .. ويمثل كتاب «هذه الحرب» للفنان صاروخان ( - 1977) تسجيلاً نادراً للأحداث والتعليق على الحرب العالمية الثانية والذى طبع للأسف الشديد باللونين الأبيض والأسود بطريقة الطبع البارز مما أهدر القيمة الفنية الهائلة لتلك الأعمال والتى نفذها الفنان بالألوان المائية على مساحات كبيرة تظهر قدرة هذا الفنان الفذة وتمكنه الهائل فى معالجة الشخصيات التاريخية وتدل

على عمق دراسته الفنية التى تلقاها فى ڤينا بالنمسا قبل أن يأتى إلى مصر عام 1924.

ودائماً ما تناول الكاريكاتير المشاكل الدولية وصراع الحرب الباردة بعد الحرب العالمية الثانية.. وكان فنان الكاريكاتير فى كل هذا شاهداً ومعلقًا وصاحب رأى باستخدام هذا الفن الجماهيرى .. فالكاريكاتير من الفنون التى تخاطب كل المستويات الثقافية على اختلاف أشكالها، كذلك يمتاز الكاريكاتير بأنه لغة عالمية، وخاصة ما يرسم منه بدون تعليق، ويكون الرسم والتعبير الفنى فقط ما يوضح الفكرة فيستطيع أى إنسان مهما كانت جنسيته ومهما كانت لغته أن يفهمه ويستوعبه.

**ثورة الكاريكاتير**

منذ قيام ثورة 23 يوليو 1952 حدث تغييراً كبيراً على الساحة الفنية والثقافية فى شتى المناحى .. ومنها بالطبع مجال الكاريكاتير..

وفى هذا المناخ .. ظهرت عدة مدارس للكاريكاتير كل منها تحمل توجها ورؤية وأسلوبًا.

**مدرسة روزاليوسف**

تميزت تلك المدرسة تميزت بتحرر الفكر والديموقراطية الفنية، حتى إن إحسان عبد القدوس وهو رئيس للتحرير كان يطلب من الفنانين الشباب التعبير عن آرائهم وإن اختلفت مع رأيه الشخصى، ونبغ فى تلك المدرسة مجموعة من الفنانين أغلبهم من طلاب الفنون الجميلة وأهمهم: چورچ البهجورى وبهجت عثمان وإيهاب شاكر وصلاح الليثى وإسماعيل دياب وحجازى وصلاح جاهين ورجائى ونيس ومحيى الدين اللباد وناجى كامل، كذلك احتضنت هذه المدرسة بعض الفنانين التعبيريين والذين تحمل أعمالهم نظرة ساخرة .. فالكاريكاتير ليس فقط الخطوط البسيطة المسطحة والتى تذيل بتعليق أو يعلوها بالون به حوار ساخر، فالكثير من أعمال التعبيريين مثل جمال كامل ومأمون وهبه عنايت تعبر عن نوع مختلف من فنون الكاريكاتير .. ونستطيع أن نعتبر مدرسة روزاليوسف وصباح الخير أهم مدرسة للكاريكاتير ظهرت فى مصر وتأثر بها كل أجيال الكاريكاتير التالية والتى عمل بعضهم بها بالفعل مثل رؤوف عياد وجمعة فرحات وعادل البطراوى ورمسيس ومحسن جابر وفيما بعد مجموعة أخرى من الشباب مثل عمرو سليم وسامى أمين.

**مدرسة أخبار اليوم**

وكانت تعتمد على وضع فكرة الكاريكاتير من خلال مجموعة من الظرفاء، ويكلف الرسام برسم الفكرة حتى ولو لم يكن مقتنعًا بها، وأسس تلك المدرسة صاروخان ورضا، وانضم لها فيما بعد طوغان وعبد السميع ومصطفى حسين ومحمود مصطفى ومحمد عمر ومحمد عفت وفيما بعد رؤوف عبده وعمرو فهمى وهانى شمس.

**مدرسة صحف ومجلات الثورة**

كمجلة التحرير والجمهورية والشعب وبناء الوطن والمساء وضمت عدداً كبيراً من الفنانين عبد السميع وطوغان ومصطفى حسين وإيهاب شاكر وعبد الحليم البرجينى وغيرهم، وضمت فى فترة لاحقة عبد العزيز تاج ونبيل السلمى وماهر داوود وسمير عبد الخالق والفرماوى ومصطفى كامل.

**مدرسة دار الهلال**

وضمت فى البداية بعض الفنانين الأجانب مثل برنى وكيراز، والتحق بها عبد السميع وبهجت عثمان ومحمد التهامى وعادل ثابت وعزت الأمير وفايز وإبراهيم حنيطر ونبيل السمالوطى وحمودة، وتميزت تلك المدرسة بطريقة طباعة الفوتوغرافية والتى تمكن الرسام من استعمال الدرجات (التونات) بشكل أكثر تحرراً من الرسوم الخطية ولو أن بعض الفنانين لم يستخدموا تلك الميزة وظلت أعمالهم خطية بمثل طريقة الأكليشيهات.

تغير آخر أحدثته ثورة 1952، وهو استحداث مناخ وأحداث جديدة فرأينا الكاريكاتير يتناول معارك الثورة .. الإصلاح الزراعى .. التصنيع .. العدوان الثلاثى على مصر .. تأميم قناة السويس .. التأميم.. تحالف قوى الشعب العامل .. انتصارات الثورة وانكساراتها.. قضية فلسطين .. والوحدة العربية.

حتى هزيمة يونيو 1967 فتحت مجالاً جديداً للكاريكاتير وإن أصابت معظم فنانى الكاريكاتير بهزة شديدة كان من أثرها اعتزال بعض فنانى الكاريكاتير واتجاههم إلى مجالات أخرى كالرسم للأطفال أو التقوقع داخل مراسمهم أو الخروج إلى بلاد أخرى للعمل فى الصحف العربية الوليدة.

وعقب الأحداث العصيبة لعام 1968 وظهور الحركة الطلابية بشكل مكثف وفعال أفرزت تلك الفترة ريشات جديدة أثرت الصحف الطلابية والشبابية، وظهرت أعمال

إبراهيم حنيطر وطه حسين وأحمد بهاء الدين شعبان والفرماوى وأسماء كثيرة وإن لم يواصل أغلبها؛ نتيجة لتقلص حجم النشر، والانغلاق التى ساد المؤسسات الصحفية فى تلك الأيام والإحباط العام الذى ساد المجتمع المصرى حتى انتصار أكتوبر 1973 وما تلاه من أحداث عبر عنها الكاريكاتير سواء بالمامية أو الضد وظهرت أجيال تالية لتلك الفترة وخصوصاً مع ظهور مجلة «كاريكاتير» الذى صدرت عام 1990 كمجلة أسبوعية وأسسها الفنان طوغان ورأس تحريرها وشاركه رئاسة التحرير الفنان مصطفى حسين فيما بعد، ثم تحولت إلى شهرية ثم توقفت .. لتعود من جديد من خلال الجمعية المصرية للكاريكاتير برئاسة تحرير الفنان مصطفى حسين، ويعمل بها بالإضافة الى الفنانين الكبار مجموعة من الشباب من الجيل الجديد .. كذلك تحفل المجلات وصحف الأحزاب والصحف الخاصة الآن بلفيف من الريشات الجديدة والشابة وبعضها قد رسخت قدراته وبعضها ما زال فى طور التجريب واكتشاف الذات .. ومن هذه الأسماء سامى بديوى وعمرو عكاشة وشريف عرفة وسمير عبد الغنى وأحمد عبد النعيم .. وهناك أيضاً مجموعة كبيرة من هواة الكاريكاتير والريشات فى بداية الطريق بعضها واعد وبعضها لا يصلح لتلك المهمة، والأفضل أن يقتصر دورهم على التذوق .. وهناك ظاهرة مهمة وهى محاولة بعض الفتيات اقتحام هذا الفن وبعضهن لديهن موهبة مبشرة.

**شخصيات من عالم الكاريكاتير**

برز فى عالم الكاريكاتير العديد من الشخصيات التى رغم أنها مجموعة خطوط على الورق فإنها أثرت تأثيراً كبيراً فى المجتمع المصرى .. وأهم تلك الشخصيات بلا شك ما رمز لمصر واتخذ أشكال عدة .. فبدأ بسانتيس ورفقى وصوروها على شكل امرأة يعلو جبينها الهلال والنجوم الثلاثة، وتنوع شكلها بين البرقع التركى عند سانتيس والزى الرومانى عند رفقى، ومازال كثير من الرسامين يرمزون لمصر بالمرأة ذات الثوب الأخضر، وإن مال شكلها المعاصر لشكل الفلاحة المصرية بجلبابها وطرحتها، ومن أبرز من عبر عن هذا الشكل مصطفى حسين وحجازى وحمودة وجورج البهجورى .

صورة أخرى لمصر ابتكرها صاروخان مع محمد التابعى وفاطمة اليوسف وهى المصرى أفندى، وعبر عنه برجل قصير يرتدى الب ا‌‌ة والطربوش ويمسك بيده مسبحة ويرتدى نظارة سميكة، وتناول هذه الشخصية معظم رسامى الكاريكاتير، وخاصة مدرسة روزاليوسف فرسمه عبد السميع ورضا وغيرهم، .. ورسم زهدى شخصية تمثل صبى مصرى ويرمز لابن البلد وأسماه فلفل، ويعيب هذه الشخصية تشابهها التام مع شخصية كانت تنشر بمجلة الأولاد فى بداية العشرينيات باسم (أبو سنة)، وكانت هذه الشخصية غير مصرية، ولكنها أجنبية ويجرى نشر مغامراتها على عادة العديد من الصحف والمجلات فى تلك الأيام.

وابتكر رضا مجموعة من الشخصيات مثل ابن البلد (دقدق) وبنت البلد ذات الملاءة اللف وشخصية غنى الحرب التى ذاع صيتها واستعارها كثير من الفنانين ورفيقة هانم والسبع أفندى، كذلك ابتكر عبد السميع شخصية الشيخ متلوف على وزن طرطوف لموليير وفيها سخر من بعض رجال الدين، بالإضافة إلى شخصيات الحيوانات ونشرها فى سلسلة (فى حديقة الحيوان)، وابتكر صلاح جاهين شخصية درش، ويعبر فيها عن الإنسان المصرى، وعالج أيضا الحب العذرى فى عنتر وعبلة وقيس وليلى، كما قدم سلسلة قهوة النشاط ومستعمرة العراة والضحكات المكتبية وكلها تضج بالشخصيات الكاريكاتورية الأخاذة، كما استخدم الفنان بهجت عثمان الدجاج للتعبير عن كثير من المواقف.

وظهرت أيضاً شخصية الشاويش عطية لرسام أجنبى لم نستطع الوقوف على اسمه، وأصبحت هذه الشخصية شخصية سينمائية شهيرة.

واستعارت أيضاً السينما أنماط شخصيات الكاريكاتير كرفيعة هانم والسبع أفندى لرضا والزوجة النكدية والحماة والحانوتى والمأذون، وكلها شخصيات تناولتها الأفلام السينمائية والمسلسلات التليفزيونيج وكان مصدرها الأساسى عالم ا‌ ‌اريكاتير .. وظهرت عدة شخصيات ابتكرها الفنان مصطفى حسين والكاتب أحمد رجب كقاسم السماوى وعبده مشتاق والمطرب وغيرها، كما ابتكر الفنان دياب شخصية محمود بك عبد الماضى، كما ابتكر إيهاب شاكر عدداً من الشخصيات مثل جيل تليفزيونجى وشمشمون ودليلة، وابتكر إبراهيم حنيطر شخصيات منها (حكومة هانم).

كما اتخذ بعض الفنانين من شخصياتهم الذاتية نموذج عبروا به عن أفكارهم ومواقفهم مثل صلاح جاهين

والباد وجورج البهجورى وبهجت عثمان (بهجاتوس).

وهناك العديد من الأنماط والشخصيات التى صورها فنانو الكاريكاتير عبر التاريخ الطويل للكاريكاتير، لا تحصر فى هذه الدراسة السريعة.

**إصدارات الكاريكاتير ورسائله العلمية**

رغم أن الكاريكاتير منذ نشأته يعتبر من الفنون الصحفية، وأصبح الآن أحد فنون الميديا فهو قريب من عالم الرسوم المتحركة ووسائل التحريك المختلفة والبرامج التليفزيونية والدعاية والإعلان، وأصبح القاسم المشترك لكثير من المطبوعات .. فإن هناك الكثير من الكتب المتخصصة التى أصدرها رسامو الكاريكاتير، وهى قائمة طويلة فإن نذكر منها على سبيل المثال أبيض وأسود للفنان عبد السميع عن كتاب روزاليوسف، وكتاب (بداية المعركة) للفنان زهدى، كما أصدر كتاباً يحكى قصة الثورة بالرسوم .. وكتاب قضايا الشعوب للفنان طوغان، ومجموعة كتب باسم كراسة الرسام للفنان محيى الدين اللباد، ومجموعة كتب للفنان بهجت عثمان مثل (حكومة وأهالى) و (بهجاتوس) وغيرهما، وأصدرت الهيئة العامة للاستعلامات عقب حرب أكتوبر كتاب (نحارب ونبتسم) عن الصراع العربى الإسرائيلى وأنتصار أكتوبر للفنان إبراهيم حنيطر .. كما أصدر الفنان نبيل السمالوطى والفنان عبد العزيز تاج وسامى بديوى وشريف عرفة كتبًا ضمت إنتاجهم الفنى، وفى مجال التاريخ للكاريكاتير ورسامى الكاريكاتير صدر كتاب زهدى للفنان جمعة فرحات، وكتاب عن الفنان مصطفى حسين وكتاب عن رضا للكاتب سعيد أبو العينين كما أصدر مؤخراً الفنان جورج البهجورى كتاباً باسم كاريكاتورات ممنوعة، وضم عدداً من الكاريكاتورات للسيدة شوقية هجرس (أرملة الفنان زهدى العدوى)، كما تعد الجمعية المصرية للكاريكاتير حالياً دراسة لتوثيق أعمال الكاريكاتير المصرى وطباعتها على اسطوانات مضغوطة حفاظاً على هذا التراث العظيم لواحد من أروع صفحات تاريخ الفن المصرى المعاصر، وذلك من خلال المجموعات الكبيره من أعمال معظم رسامى الكاريكاتير المصريين والتى أهدتها أرملة الفنان زهدى إلى مكتبة الجمعية مع الآلاف من الكتب والمراجع عن الكاريكاتير العالمى، وعاونتها فى ذلك وزارة الثقافة.

وهناك العديد من الرسائل الجامعية وخاصة فى أقسام الحفر والطباعة عن الكاريكاتير المصرى ورموزه الفنية بكل كليات الفنون وأقسام الصحافة والإعلام بالجامعات المختلفة.

**الأسلوب الفنى والتكنيك فى أعمال الكاريكاتير المصرى**

عند بداية الكاريكاتير المصرى الحديث كان الأسلوب الأشهر فى تنفيذ الرسوم الكاريكاتورية هو أسلوب الطباعة البارزة عن أكليشيهات من الزنك أو النحاس، وهذا النوع من الطباعة لا ينقل الدرجات اللونية (التونات) بشكل جيد، وتتعرض فيه تلك الدرجات لما يسمى مهنياً بالزفارة، وهى ظهور بقع فى الأماكن ذات التدرج اللونى: ولذا اتجه معظم فنانى البدايات إلى الرسوم الخطية باستخدام الفرشاة بالحبر الأسود وريشه الرسم ذات السن المعدنى، وبالطبع فإن هذه الأدوات تستدعى من الفنان تزويدها بالحبر كل فترة قصيرة مما يمنع استمرارية الإحساس بالخط وتواصله، ولو أن مهارة فنانى تلك الفترة استطاعت أن تتغلب على هذه الجزئية بإمداد الفرشاة بقدر وافر من الحبر مع التحكم فى نزول خط الحبر على الورق، كما تم استخدام أقلام الرصاص أو الفحم فى عمل المساحات المظللة باستخدام خشونة الورق، وهذه المساحات تصلح لطريقة الأكليشيهات دون مشاكل طباعية، بل إنها أصبحت أسلوباً امتاز به صاروخان ورضا وعبد السميع وطوغان وزهدى، وتفوق زهدى وطوغان فى التهشير بالريشة للحصول على مناطق متدرجة باستخدام الخطوط، وهذه الطريقة أيضاً يتم تحويلها لأكليشيهات دون مشاكل طباعية، واستمر الحال على هذا المنوال لفترات طويلة حتى بدأ دخول الطباعة الكيميائية، وهى ما تعرف بالطباعة المسطحة (الأوفست)، وهى التحديث للطباعة الحجرية القديمة (الليثوغراف) .. وهذا النوع من الطباعة يمتاز بقدرة هائلة على تنفيذ الدرجات اللونية، وكذلك طباعة النماذج الملونة بعد فصل الألوان إلى الألوان الأساسية واستخراج أفلام يتم من خلالها تحسيس الألواح الطباعية وطباعتها عبر وسيط مطاطى (سلندرات الطباعة) إلى الورق، وهذه الوسيلة أطلقت العنان للفنانين لاستخدام كل ما يتصور من وسائل التعبير والتنفيذ.

وكان لتواجد أقلام التحبير الفلوماستر والزابيدو جراف نقطه فارقة فى استخدام الخط فى رسم الكاريكاتير، فلأول مرة أصبح بمقدور الفنان الاستمرار فى رسم الخط دون الحاجة إلى تزويد القلم بالحبر لفترات طويلة جداً، واستفاد كثير من الفنانين من تلك الخاصية،

فوجدنا جورج البهجورى يرسم البورتريه الكاريكاتورى بخط واحد متصل، ووجدنا حجازى يستعمل أقلام الفلوماستر الملونة فى تلوين العمل بالكامل مع عمل طبقات لونية يساعد عليها أحبار الفلوماستر الشفافة، كما استخدم إيهاب شاكر أقلام الألوان التى يمكن إذابتها باستخدام الماء.

مادة أخرى أثرت فى فترة الستينيات، وهى شفائف الزباتون والتى تعطى تأثيرات تمكن الفنان من ملء المساحات المختلفة بأشكال وزخارف جاهزة، ونجحت تلك الطريقة مع بعض الفنانين كصلاح جاهين، ولم تنجح فى بعض أعمال زهدى العدوى والذى كانت التأثيرات التى يصنعها بطريقة التهشير اليدوى أفضل كثيراً من استخدام الزباتون.

وجاء الكمبيوتر وبقدر ما قدم خدمات جليلة للرسم والطباعة والإخراج الصحفى بقدر ما أسىء استخدامه من الفنانين وخصوصاً الشباب، حيث أصبحت أعمالهم بلا شخصية مستقلة: نتيجة لاستخدامهم نفس طرق التلوين ونفس الفرش الافتراضية ونفس التأثيرات ونفس المرشحات .. فى الوقت الذى احتفظ فيه الفنانون الكبار مثل مصطفى حسين وجمعة فرحات وطوغان وحجازى بالأسلوب التقليدى فى إخراج أعمالهم بما تتضمنه من أصالة وأسلوب مميز لكل فنان.

**الكاريكاتير المصرى الآن**

تعددت الآن الصحف واتسعت مجالات النشر، ومع ذلك لا يوجد مجلات أو صحف متخصصة فى الكاريكاتير سوى مجلة كاريكاتير، وتعتمد معظم الصحف والمجلات على الكاريكاتير كمادة صحفية مهمة وإن استخدمتها بعض الإصدارات كرسوم توضيحية تصاحب الموضوع أو التحقيق الصحفى،. رغم أن الكاريكاتير يعتبر رأى قائم بذاته ويحمل كل عناصر التكامل الذاتى.

ويطالعنا أيضاً مشهد الكاريكاتير الآن بانسحاب عدد من الرسامين الكبار واعتزالهم الكاريكاتير لأسباب مختلفة، ويحاول جيل الوسط سد الفراغ المتولد عن هذا الانسحاب، وهناك عدد كبير من الشباب مهتم بالكاريكاتير، ولكن معظمهم تنقصهم الثقافة الفنية والتجربة الحياتية وإجادة الرسم، وكلهم يسيرون فى طريق ضيق جداً، يمثل لونا واحداً من ألوان وطرق الكاريكاتير المتعددة.

## الحرف العربي والبحث عن هوية تائهة

سيد هويدي

ظل الحرف العربي عبر تاريخ طويل محافظا على نسبه وقواعده، سواء عندما اعتلى منابر المساجد، وارتبط بالجدران، واحتضن المنتجات اليدوية والصناعات الدقيقة، أو في إطار اللوحة الخطية الرصينة وفق أنساق وأنماط من أنواع الخطوط المعروفة، باعتباره أحد أهم عناصر الأمة البصرية، وعبر قرون ظل رمزا صامدا حاملا لثقافة المنطقة ووسيطا فاعلا في الحياة اليومية سواء نفعيا أو جماليا، إلى أن قفز الحرف العربي في دور جديد إلى مقدمة أولويات الفنانين التشكيليين العرب من المحيط إلى الخليج، مع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين باعتباره عنصرا بصريا أثيرا، فاتخذه أغلب الفنانين مصدرا للإلهام، وشكلا يرتبط بالبحث عن هوية قومية بصرية تائهة ، وأحد حلول الإشكالية الأزلية الأصالة والمعاصرة، وذلك في مواجهة تيارات التغريب، وإن واجهت هذا المسار إشكاليات عديدة ومتنوعة، فهل استطاع تيار استنطاق الحرف العربي تفجير قدراته وقيمته البصرية والتشكيلية والجمالية اعتمادا على استلهام التراث، والصمود في ظل التغيرات الحادة والمتلاحقة ودعوات التفتيت، وما هي المساحة التي احتلها الحرف العربي، على الساحة الثقافية والفنية؟مع وطأة العولمة، وما هو سر اتجاه أغلب الفنانين العرب إلى الحرف في اعمالهم الفنية سواء الرسم أو التصوير أو النحت، أو الخزف، وما هي أسباب تجاهل البعض لوجود الحرف في نتاجات الفنانين من الناحية النقدية؟! وكيف واجه الحرف طغيان وسطوة التوجه الغربي في نتاجات الفنانين؟!، قضايا كثيرة جدلية أثارها الحرف منذ ظهوره على مسرح الحياة الفنية مع منتصف القرن العشرين، لكن أغربها هو استنكار أصحاب اللوحة الخطية، على الفنانين التشكيليين لجوءهم إلى الحرف كوحدة بصرية وقيمة جمالية وتعبيرية في أعمالهم، وهو ما سوف نتعرف عليه في السياق التالي.

### النزاع حول البداية

أيا كانت نشأة الحرف العربي، والتي اختلف حولها الكثيرون فقد أقسم به رب العزة «ن والقلم وما يسطرون» فكان له ما لم يكن لغيره من فنون العرب والمسلمين من أهمية، وإليه ينسب تعليمه إذ يقول: «اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم»، يذهب البعض إلى أن الخط خرج من رحم الجزيرة العربية، إن هذا الاعتراف بمثابة ولادة كبرى ومع ذلك قيل الكثير في نشأته، من هذا الكثير ما قاله أبو إسحق كعب بن مانع الملقب بكعب الأحبار: إن أول من كتب بالعربية، هو آدم عليه السلام فيما يقول ابن عم النبي صلى الله عليه وسلم عبد الله بن عباس إن أول من كتب بها ووضعها هو إسماعيل بن إبراهيم الخليل، أما عروة بن الزبير فقد زعم أن أول من كتب بها قوم من الأوائل أسماؤهم: أبجد هوز وحطى وكلمن وسعف وقرشت ، وكانوا ملوك مدين.

في الوقت الذي يرى فيه ابن خلدون أن الخط العربي ينتسب إلى الخط الحميري الشائع في اليمن ويسمى بالخط المسند بينما يقول ابن النديم أنه ولد في العراق، فيما يذكر ابن قتيبة في كتاب المعارف: إن ولادة الحرف العربي كانت على يد كل من «مرامر بن مرة» و«أسلم بن سدرة» و«عامر بن جدرة» فالأول وضع الصور والثاني فصل ووصل والثالث وضع الأعجام (أي إزالة عجمته) وهو ما يذهب إليه الطبري، أما المسعودي فقد نسب نشأة الخط العربي إلى إدريس بن نوح.

كل هذه الشهادات التاريخية تعني أن الخط العربي خرج من رحم الجزيرة العربية لكن المؤرخين والأثاريين المعاصرين اتجهوا في اجتهاداتهم إلى أنه قد يكون منحدراً عن الخط السرياني بما يجمعهما من شبه ، ومنهم من يذهب إلى أنه وليد الكتابة الفينيقية ، فيما يسنبها المستشرق الهولندي «فان دي براندان» إلى الخط المصري الهيروغليفي القائم على (28) حرفا والذي يعود تاريخه إلى (25) قرناً قبل الميلاد، ويرجع إلى الكنعانيين المقيمين على سواحل البحر الأبيض هم الذين طوروا هذا الخط وأشاعوه في الجزيرة العربية.

غير أن ما يقطع به الأثريون المتأخرون بأن الخط العربي انحدر أصلا من الخط النبطي ثم استقل عنه شيئا فشيئاً، وأن النقوش التي اكتشفت لتدل دلالة واضحة على هذه النسبة حيث عثر في العديد منها ما يبنى على كلمات

وجمل عربية من أشهر هذه النقوش «نقش أم الجمال» وقد كتب في القرن الثالث بعد الميلاد والذى منه كان الخط الكوفى ونقش «النماره» ويعود إلى عام (328م) وهو شاهد على قبر امرئ القيس، ونقش وادى فزان ونقش امسيس، ونقش «حران» الذى يعود إلى عام (568) وشكله قريب من شكل خط النسخ.

ومع الإسلام أصبح الخط العربى من رسالة المسلمين ، فكان أن سعى المسلمون إلى كل ما يصونه من قواعد وثوابت تحد مجرى الحروف، وتفترض لكل ضرب من ضروبه مقاساته من ناحية، وتفتح من ناحية أخرى المجال للمبتكرين، حتى تألقت معه كل الفنون والصناعات اليدوية فى مختلف الأقطار الإسلامية فوهبته كل مادة اتسعت له، فتطورت أشكاله وتعددت نماذج حروفه واختلفت أقلامه وأصبح العلم بفن الخط من فضائل المتعلمين.

فأمير المؤمنين «على بن أبى طالب» رأى فى الخط العربى من أهم الأمور وأعظم السرور، وتبارى الحكام والولاة فى رعايته، كما أجمع رجال الدين على اعتباره جهداً مباركاً حتى أن «عبد الله بن عباس» الملقب بحبر الأمة.. قال فى أحد الخطاطين «..إن رجلاً كتب بسم الله الرحمن الرحيم فأحسن تخطيطه فغفر الله له».. وأن الوالى العباس «عبد الله بن طاهر» رد مظلمة لأحدهم لأنها لم تستكمل نفسها فى خط جميل.. فقال: «أردنا قبول عذرك فاقطعنا دونه ما قابلنا من قبح خطك ولو كنت صادقاً فى اعتذارك لساعدتك حركة يدك أو ما علمت أن حسن الخط يناضل عن صاحبه ويوضح الحجه ويمكنه من درك الغاية».

ذكر ابن خلدون فى مقدمته أن علماء التصوف الإسلامى كانوا ينسبون إلى الحروف العربية أسرارا خفية، فهى كما يدعون تجلب الخير والبركة.

**أنواع الخط العربى**

اتخذ الحرف العربى أشكالا متعددة حيث عرف العرب الأوائل نوعين من الخط هما: الخط الكوفى نسبة إلى الكوفة التى كان منتشرا بها، وخط التحرير وهو الخط البسيط السهل الذى كانت تكتب به الرسائل وعقود البيع والشراء وكل ما يقتضى السرعة فى الكتابة من أمور الحياة اليومية.

ظل الخط الكوفى ستة قرون سائدا يعتلى اللوحات وينقش على الجدران ويرتبط بشواهد القبور، إلى أن ظهر الخط النسخى إلى جانبه، والخط النسخى هو الخط اللين المدور، الذى استخدم فى استنساخ الكتب العلمية المختلفة، كما ارتبط بعهد الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث كتب به زيد بن ثابت رضى الله عنه، وهو من كتاب الوحى الأوائل، كما كتب بخط النسخى بعض الرسائل التى أرسلها النبى محمد إلى ملوك وأمراء الدول المجاورة للجزيرة العربية يدعوهم فيها إلى الإسلام.

أما خط الثلث الذى يعد أكثر أنواع الخطوط شهرة وكان يكتب بقلم يبرى رأسه بعرض يساوى ثلث قطر القلم، لكنه واحد من أصعب الخطوط سواء من حيث القواعد والموازين أو القدرة على الإنجاز، لدرجة من يتمكن من خط الثلث يتمكن من الخطوط الأخرى بسهولة.

فيما تأتى ظاهرة كتابة المصاحف المغربية لتجمع بين الخط النسخى والكوفى الجاف فقد كانت اللغة العربية عنوان ثقافة المسلمين الأوائل الفاتحين، بل استطاعت أن تحل محل الكثير من اللغات التى يستخدمها أهل البلاد الأصليون. فكتب به الإيرانيين لغتهم الفارسية كما كتب به السلاجقة والعثمانيون لغتهم التركية.

فقد بلغ حب الإيرانيين للخط العربى إلى أنهم اخترعوا خطا خاصا بهم يسمى التعليق ثم جاء الخطاط الفارسى الموهوب مير على فقام بتطوير التعليق عندما أدخل شيئا من النسخ عليه وسماه النستعليق، وأصبح خطهم المميز الذى نسميه الفارسى نسبة إليهم، فيما برعوا فى كتابة الخط العربى وركزوا جهودهم فى إجادة خطى النسخ والثلث.

فى الوقت الذى بلغ شغف السلاطين العثمانيين بالخط العربى أن بعضهم تعلموا فن الخط على يد أساتذته الكبار، فقد تفوق السلطان محمود خان بعد أن تتلمذ على يد الخطاط مصطفى راقم، فيما تتلمذ السلطان عبد الحميد الثانى على يد الخطاط عزت ونال منه إجازة شهادة، وقد أضاف العثمانيون خطوطا جديدة هى الديوانى الجلى والرقعة، وخط الرقعة نظرا لبساطته واختزاله وسهولة كتابته أصبح الخط المتداول الذى يكتب به كل الناس ويستخدم فى كتابة الرسائل والمعاملات اليومية فى كل الأقطار العربية.

أسهم العديد من الخطاطين فى مسيرة وتطور الخط العربى طيلة العصر الإسلامى الوسيط ، لكن أشهرهم ابن مقلة، ابن البواب، وياقوت المستعصمى،

ابن مقلة ينتمى إلى مدينة السلام بغداد، هو الوزير

العباسى الذى عاش فى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) وكان إلمامه بالهندسة سببا دافعا إلى تطويره لفنون الخط العربى، وتعد حياة ابن مقلة ملحمة فقد تولى الوزارة أيام الراضى، ثم اعتقله فى حجرة بدار الخلافة، حيث قطع الوزير ابن رائق يده فى محبسه، فأخذ يمرن ساعده الأيسر ويكتب به حتى أجاد، وتوالت عليه المصائب ، فقطع لسانه، ثم قتل عام 328 هجرية، ومع ذلك يحسب له صنعه مقاييس تضبط بهاالحروف والأشكال من مدات وقوائم.

أما على بن هلال المشهور ابن البواب الذى ولد فى بغداد لأب بواب فى النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى، وعمل فى تزويق البيوت، ورسم الكتب، ثم انتقل إلى الكتابة فقد دفعته موهبته إلى إضافة قيم جمالية واسعة لفن الخط، متجاوزا اهتمام الخطاطين القاصر على النسب والقواعد كما كان فى عهد ابن مقلة، بل أصبح الجمال الفنى هو الهدف، مبتدعا نوعا جديدا من الخط يعرف باسم الريحانى يتداخل فيه حرفا الألف واللام فى رشاقة نبات الريحان.

وفى القرن السابع الهجرى ظهر ياقوت الرومى الذى اشتهر باسم ياقوت المستعصمى نسبة إلى الخليفة المستعصم بالله، ولقب عن جدارة بلقب قبلة الكتاب وكان المستعصمى قد ولى فى 1221 ميلادية فى أماسيا ببلاد الروم، ويظن أنه سرق فى صغره، فاشتراه المستعصم آخر خلفاء بغداد العباسيين، ورباه وعلمه.

ويرجع سر وتركيز الفنان المسلم على الخط العربى يبتكر منه أشكالا متعددة، يزين بها البيوت ويقرنه بالمنتجات ويعتلى جدران ومنابر المساجد، هو شبهة تحريم الصور والتماثيل التى ارتبطت ببدايات ظهور الإسلام ، وإن كان الفنان طوع بعض الجمل والآيات فى تصوير أشكال كثيرة كالنبات والحيوان، فنرى البسملة على شكل طائر، وجملة لا إله إلا الله، تتشكل على نحو قباب ومآذن.

### نتائج الكفاح

تاريخ طويل للخط قوامه تراث وتجارب وكفاح من أجل الاستمرار هى مسيرة الحرف العربى، ظل يتمتع بقدسية تجعله يعتلى المنابر وجدران المساجد والمآذن، يحتضن المنتجات التطبيقية، إلى أن انتبه إليه بعض الفنانين التشكيليين فى مناطق مختلفة من العالم العربى والغربى أيضا، لكن على نحو فردى، فلم يكن هناك علاقات أو اتصالات بين الفنانين الذين راحوا يفتشون فى أوراق الأمة القديمة، عن وشائج تربطهم بالجذور وتحل إشكالية الأصالة والمعاصرة ، وتشفى غليل التحقق من الهوية وإدراكها قبل فوات الأوان، وإن كان لم تجمعهم نظرية أو منظومة واحدة باستثناء جماعة البعد الواحد التى ظهرت بعد ذلك كتجمع فنى تشكيلى فى العام 1971 ورفعت شعار الفن يستلهم الحرف حيث التفت مجموعة من الفنانين العراقيين حول شاكر حسن آل سعيد ومنهم جميل حمودى ، ضياء الغزاوى، رافع الناصرى، عبد الرحمن الكيلانى، محمد غنى، وشربل داغر، وفى المرحلة الأولى من عمرالجماعة نظمت ثلاثة معارض فى أوائل السبعينيات فيما جاءت المرحلة الثانية فى عام 1994 بعد تسعة عشر عاما وتمثلت فى إقامة معرض فى عمان بقاعة أبعاد.

كشفت حركة الفنانين التشكيليين العرب التى ظهرت بوادرها مع النصف الثانى من القرن العشرين عن محاور أساسية:

أ- تعلق الفنانين التشكيليين بالحرف العربى كعنصر بصرى قديم جديد، يميز الأمة، خاصة وأنه يلتقى مع ذائقة تقدس الكلمة والحرف، وينقل إلى المشاهد فى آن واحد المضمون المفهومى للكلمة ورهافة الشكل المتسامى ، بالإضافة إلى أن الحرف يتمتع بدرجة عالية من القيمة الصوتية.

2- ظهور وسائط جديدة تهدد عرش ومكانة الخط العربى كالقلم الجاف والحاسب الآلى والاعتماد عليها فى الحياة اليومية، وتراجع الاهتمام بالخط وتعاليمه، لصالح مهارات الرسم وتقنيات التصوير، واختلاف أساليب الحياة.

3- مناهضة وهجوم أصحاب اللوحة الخطية للفنانين الذى اتجهوا إلى استخدام الحرف العربى فى أعمالهم.

4- تراجع اللغة العربية فى مواجهة اللهجة العاملية.

حماس غير عادى دفع الفنانين التشكيليين العرب وفى مناطق أخرى من العالم إلى اللجوء للحرف العربى، فقد كانت الدوافع كثيرة منها السياسى فى فترة اشتعال جذوة الاستقلال عن الاستعمار، من هذه الدوافع ثقافى بحثا عن فن قومى وهوية مهددة، حيث اتخذ هذا الحماس ثلاثة مسارات:

الأول يتجه ناحية تمثل القيم الجمالية لرهافة شكل الحرف الذى استوى عبر قرون طويلة مع قواعده وموازينه، من منطلق احترام التراث كأحد المكونات الثقافية

الاستراتيجية للأمة.

المسار الثانى فقد انطلق من قاعدة حرية تناول الحرف العربى واستنطاق القيم التعبيرية فى الشكل بعيدا عما تحمله الحروف من معان، وهو ما يعنى استدعاء الحرف شكلا فقط مفرغا من مضمونه ودلالاته الفكرية كوسيط لغوى ، لصالح قيم بصرية تعكس واقعا جديدا.

أما المسار الثالث فقد اتخذ من المسارين السابقين هدفا للتوفيق بين قيم الأصالة التراثية، والدعوة للحداثة والمعاصرة والتطور والتحديث بهدف صناعة معادلة تعادلية ، تجمع فى تكامل الماضى والحاضر.

ففى الوقت الذى لجأت فيه مديحة عمر ومعها جميل حمودى فى بغداد بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية إلى استخدام الحرف العربية كحائط سد فى مواجهة ومطاردة وزحف الأشكال الغربية، وقف يوسف سيده (1922-1994) فى القاهرة، ينسج من حروف اللغة لوحات تحول فيها الحرف إلى جزء اصيل من عناصر اللوحة ككل، وكأنه يتباهى ويزهو، بما حصل عليه من خزائن الأجداد، وكأنه يذكرنا بطريقة الفنان الشعبى وحماسه فى تحويل جدران البيوت إلى لوحات، أو عربات الباعة معارض وتحفًا شعبية، تثير البهجة، فيما استنطق حفيد آخر هو حامد عبد الله (1917- 1985) شكل الحرف العربى كأنه وسيط للمعنى مع طرح جماليات جديدة لشكل الحرف، على نحو يظهر فيه الحرف وحيدا كبطل فردى للوحة، بينما كانت حروف لوحات يوسف سيده تتجه إلى البطولة الجماعية، وظهر ذلك جليا فى تجسيده لوجوه الجنود أثناء حرب السادس من أكتوبر، فقد اختلطت الحرف بالملامح بالطيور، وأن بدت الكلمات التى انتقاها تحمل دلالات مباشرة جدا ودعائية.

أما حروفية عمرالنجدى (1931) فجاءت فى مقاربة مع فلسفة الأرابيسك؛ حيث تداخلت الخطوط وتشابكت، فيما كشف محمد طه حسين (1929) عن موسيقى الحرف عندما لجأ إلى تعدد وتجاورأشكاله ليصنع هرمونى، متخذا من الحرف شكلا موسيقيا تتعدد صوره المتجاورة على مسطح اللوحة، وهو يتلقى بذلك مع طريقة رسم الفنان المصرى القديم سواء فى تمسكه بالبعد الواحد بدون تجسيم، أو فى تعدد المستويات الأفقية، وكأننا أمام جدارية مصرية قديمة.

امتدت النزعة الحروفية إلى أعمال الخزافين المعاصرين على نحو فريد، فبعد أن الفنا وجود الحرف شكلا ذا وظيفة على المواد النفعية كالآنية، وقطع القماش النسجية، قام الفنان الخزاف محمد شعراوى (1916- 2003) بجهد متميز فى زواج الحرف مع الطينة الأسوانى فى بنائيات خزفية غير مسبوقة ، تتلاقى مع شكل العمارة اليمنية، والجميل هو تلك الحركة الكامنة التى يبعثها الحرف بصريا ليتحول من عنصر لغوى وفكرى إلى شكل جمال مجسد على نحو فريد.

محمود عبد العاطى (1950- 2005) اكتشف الإمكانية الكامنة فى شكل الحرف كوسيط جمالى نادر، فتحول معه إلى عنصر بصرى ضمن النسيج المتسع لمسطح أعماله، سواء كانت لوحات أو أخرى سعى فيها إلى التجسيم والتجسيد للعناصر وخاصة الحرف مع إفراغ الحرف من أى خطاب.

مواجهة حامية تشهدها الفعاليات الفنية التى تجمع أصحاب اللوحة الخطية التراثية والحرفيين العرب الذين لجأوا إلى الحرف العربى كعنصر تشكيلى فى أعمالهم الفنية، أصحاب اللوحة الخطية المحملة بتاريخ وقدسية الحرف العربى، بما فاض به فى عصور سابقة يدافعون عن بقاء الحرف داخل إطار اللوحة الخطية بنفس قواعده ونسبه وموازينه بهدف الانتصار للخطاط، بدعوى الخوف من أى خروج على هذه التراثية، سيفقد الحرف الجلال والرصانة والعمق الروحى والتارخى.

يبدو أن الدفاع المستميت عن الخط وفنونه من قبل أصحابه له ما يبرره ، خاصة وأنه من الفنون الصعبة التى تتطلب دراسة طويلة، وصبر وسلوك المتصوفين الصامت، وممارسة دائمة وعناية فائقة، واهتماماً بالغ بالدقة ، كما يحتاج الخطاط لكى يحافظ على مستواه الفنى إلى ممارسة الكتابة كل يوم، لا يكاد يتوقف يوما واحدا، ومما يروى عن الحفاظ على اللياقة الفنية المناسبة يقول الحافظ عثمان الخطاط التركى المعروف والذى كتب المصحف عدة مرات: لو عرضت على الخطوط المختلفة التى أكتبها فى بحر الأسبوع لعرفت من بينهاخطوط يوم السبت؛ لأنها تكون أقل مرونة من خطوط بقية الأسبوع بسبب توقفى عن الكتابة يوم الجمعة.

فيما يرى حسين أمين أستاذ الخط العربى بمدارس تحسين الخطوط بالقاهرة والجيزة أن الخط يتعرض ولا يزال إلى زوابع شتى، مثل: الأبجدية الموحدة، مع أن صورة

الحرف العربي في أول الكلمة تختلف عن وسطها وآخرها، ومنها أيضا الدعوة لتطوير الخط العربي، ويشدد حسين أمين على أن تطوير الخط العربي إلى مسارات لا أصل لها في تراثنا، ووصف ذلك أنه انحراف وتشويه لشكل الحرف العربي وتراثه الأصيل؛ إذ إن التطوير لا يكون على حساب أصالته الفنية وقواعده الموزونة.

كا أكد أمين أن الخط العربي لا يحتاج إلى تطوير: لأنه وصل إلى حد الأشباع بعد أن بلغنا هذاالتراث نتيجة عصارة عقول أجيال وأجيال، وبعد جهود بذلت على مدى مراحل طويلة تكامل فيها الخط العربي وأصبح وحدة فنية رائعة مرتبطة بحاجات العرب والمسلمين الحضارية والفكرية والثقافية.

ويشترك مع هذا الرأى والاتجاه الكثيرون وكلها تتفق على أن محاولات تطوير الخط العربي لها أضرار أهمها: قطع الصلة بين مستقبل الأمة العربية وماضيها، ويذهب البعض إلى أن دعوة تطوير الخط العربي دعوة استعمارية يراد بها تقهقر العرب وإضاعة تراثهم ومحو شخصيتهم، ودليلهم على ذلك تأثير الخط العربي على الفنون الغربية.

وعما إذا كان التوقف عند ما وصلنا إليه في فن الخط العربي، يؤدى إلى جموده وضياع فرص قد تؤدى إلى إثرائه، خاصة أن التطور هو سنة الحياة في جميع فروعها، قال حسين أمين: إن التطور في هذا المجال وصل حد الإشباع، والمهم أن نستفيد بما أرسى أساتذتنا من قواعد، ويشير إلى أن الخط الحر لم ينتشر في الكتابة؛ لأنه لم يقم على قاعدة فنية، ومن هنا فيكفينا أن نحافظ على التراث ونعلم أبناءنا كيف يكتبون بأسلوب وقواعد صحيحة.

**البنية الثالثة**

قصاصات من الصحف والمجلات تحمل حروف الكتابة هي أول لقاء تم بين الأعمال التكعيبية والمستقبلية والدادية والبنائية، كما في لوحات بيكاسو، وبراك وكارلوكارا، ومارينتي، وشويترز، وغيرهم، هو الأمر الذى يكشف عن أن حروف الكتابة اقتحمت الأعمال الفنية على نحو تأليفي، حيث فقدت وظيفتها اللغوية كوسيط فكرى، وأصبحت استطرادا غيرمجدى بل ثرثرة تدعو إلى الفوضى، وإن استطاع الداديون تحرير الكلمات من معناها، لتتداخل مع العناصر الأخرى لتلتقي بذلك مع التأسيس النظرى للفن المفاهيمي.

بينما في لوحات بول كلى المبكرة نراها تختزل البصرى إلى إشارات، مستخدمة أقصى طاقة ممكنة من الأشكال الهندسية والبنائية وشحن المساحة بها، فيما استلهم خوان ميرو الكتابة الهيروغليفية الصورية المؤلفة من إشارات على صلة مباشرة بالمرئيات، في الوقت الذى ظهرت فيه الكتابة على استحياء في أعمال السرياليين والتجريديين، مثل: أندريه ماسون، ومارك توبي، وسوندر برج، وغيرهم.

الإرهاصات السابقة مهدت لظهور تيار جديد تجلى في بيان نشرته مجلة الدكتاتورية الحروفية بباريس عام 1946، ثم توالت الفعاليات والمعارض التي تغذى هذا الاتجاه سنويا إلى أن انتزع التيار اعتراف تاريخي في الحياة الفنية الأوروبية عندما تم تخصيص جناح مستقل للأعمال الحروفية في بينالي باريس عام 1968.

أسفرت جهود وكتابات منظر التيار الجديد إيزيدرو أيزو إلى كسب أرض جديدة للحروفية عندما طرح في الأدبيات الكتابة الصورية التجريدية والكتابة المتسامية والخطوطية المفرطة، فقد كانت كتاباته تدعو إلى ضرورة الخلق والتجديد في الفنون الغربية واكتشاف آفاق المعرفة الفنية والفلسفية والعلمية، وذهب في طرحه إلى أن التطور الفني كما عرفته البشرية لم يكن إلا تجزئة وتفتيتا للشمولية الفنية، ووضعها في تصنيفات ضيقة تمثلت في الفروع الفنية التخصصية، مثل: الشعر والمسرح والقصة والتصوير والنحت، ومن هذا المنطلق يرى أيزو أنه لابد من مادة فنية جديدة مفردتها الأولية هي حرف الكتابة، والعمل على دمجها مع التصوير، بما يمتلكه الحرف من قدرة على توحيد المعطى الشكلي الأساسي وبين ما يمثله من قيم صوتية، ومفاهيمية وأن البنية المزدوجة، الشكلية والمفاهيمية، تميز المفردة الحروفية، كما أن الحرف أيضا ليس شيئا طبيعيا، وليس تأليفا هندسيا، فهو نوع من الإشارة الغنية الدلالة تتضمن بداخلها القيم الشخصية، والقيم التجريدية، فنظام الحرف قادر على استيعاب كل أنماط التعبير الشكلي في الفنون السابقة، ومن هنا فالشكل الحروفي يمثل البنية الثالثة الأساسية في الفن التشكيلي، بعد البنية التشخيصية والبنية التجريدية.

وإذا كان الشرق والغرب اتفق وما أقل ما يتفقان على الحروفية باعتبارها وسيطًا تشكيلياً، إلا أن دوافع الفنان الشرقي بما في ذلك فناني الدول العربية جاءت كاستجابة لحاجات حضارية وضرورة ثقافية بحثا عن فن قومي

ومحاولة لتجسيد هوية مميزة، فيما ظهرت الحروفية في العالم الغربي ضمن سياق عام يستهدف البحث عن فن جديد ورؤى تستلهم شكل الحرف كعنصر بصري متداول يصعب تجاهله، خاصة وأن النهج تأسس على التفتيش في الواقع على منطلقات جديدة باستمرار.

وعن أسباب اتجاه الفنانين التشكيليين العرب إلى الاستفادة من الحرف كعنصر بصري، يقول الفنان أحمد حسن الأبحر (1953) الذي تمسك بالحرف العربي في لوحاته: لقد ظل إنتاج الفنان التشكيلي العربي أسيراً للصالونات داخل مجتمعات النخبة، ولم يتحول إلى فن جماهيري عريض، وهذه النزعة كانت من عوامل قلق الفنان، الذي ظل دائما يشعر بحائط العزلة بينه وبين جماهير المتلقين من جانب ومن زاوية أخرى يرصد حالة اغترابه عن واقعه وانغماسه الكامل في السير على هدى تراث وأنماط الفن التشكيلي الغربي.

هذه الحالة دفعت بعض الفنانين العرب المعاصرين إلى العودة مرة أخرى إلى الحرف العربي لاستلهام قيمته التشكيلية والاتكاز على أبعاده في حقبة تاريخية تهتم بالبحث عن دلالات الذات القومية وتعمل على تقوية خلاياها، حتى كاد استلهام الخط العربي كعنصر بصري عبر لوحات فنانينا العرب المعاصرين أن يصبح ظاهرة تجمع بينهم وتغذي طموحهم، في إمكانية تحقيق أسلوب فني خاص مميز لمنطقتنا.

ويرى الأبحر توقف فريق من الفنانين التشكيليين الذين تناولوا الحرف العربي عند الشكل الخارجي للحرف، ولم يحاولا سبر غور الجمال الكامن في هذا الخط والإمكانات الكامنة فيه، وهناك من انتهجوا منهجا متسرعا ومغلوطا ليخضع الخط العربي بشكل مفتعل إلى نمط غربي في المحصلة النهائية له.

ويقول الأبحر: لقد غاب عن أكثر الفنانين، أن الخط العربي فن مستقل يقيم له منطقا جماليا وفلسفية جمالية، تحكمان بالضرورة خصائصه وأساليبه ومساره الإبداعي، فجماليات اللوحة الخطية أو جماليات الخط العربي، ليس جمالية الحروف وأشكالها، بل هي في التكوينات الخطية التي شكلها الخطاط عبر الحروف والكلمات.

ففي اللوحة الحديثة التي راحت تستلهم الفن الإسلامي من النادر أن نجد استلهاما من الخط العربي اقتصر على حروف اللغة العربية أو إيقاعاتها الخطية.

**محاور تحكم الخط العربي.**

المحور المكاني: وهو ترابط أجزاء الحرف الواحد كموقع ألف الطاء من جسمها وكموقع النقط من الحروف المعجمة، وكذلك الترابط المكاني للكلمات في العبارة الواحدة.

المحور الزماني: بمعنى توالي الحروف في الكلمة الواحدة أو توالي الكلمات في العبارة الواحدة تواليا إيقاعيا منسجما.

المحور الذاتي التركيبي: أي أن الصفة المعبرة عن خصوصية الخطاط في ممارسته لفن الخط باختلاف الأنماط والطرز التي يلجأ إليها أو مدى تعبيره عن حضارته الشخصية كفن.

إن تقاطع هذه المحاور الثلاثة يمثل الصيغة النهائية للخط كعمل فني متكامل الشخصية، حيث تتعدد طبقات الكتابة الخطية على النحو التالي:

الشبكة الأولى ( الانسيابية): ويتضح المعنى الإنسيابي أو الربط المتواصل للحروف وذلك من ناحيتين:

الأولى: هي وجود مفاصل شكلية تتكون عادة على هيئة زوايا يتقاطع فيها أو يلتقي كل حرفين متجاورين، وهذا ما يسمح بالحصول على تواصل شكلي مرئي للحروف.

الثانية: فتتعلق بتأويل الاتصال تأويلا محضا، أي متابعة استمرار شكل الحرف وتعين اتصاله بالحرف الآخر.

وهكذا يتضح من هذه الشبكة أن الحروف العربية ميزة هامة، أنها متصلة ببعضها البعض سواء بصورة واضحة أو ضمنية (مدغمة).

الشبكة الثانية (الديناميكية): وهي العلاقة الإيقاعية التي تؤلف الحروف بعد تواصلها في الكلمة لذاتها، ثم المنظومة العامة في السطر الواحد، ثم توالي الأسطر في الصفحة الواحدة في حين لا تكاد تمثل الديناميكية العمودية سوى امتدادات تنتهي في الغالب في أسفل الأفق التدويني أو كما نسميه نظام السطر بنهايات مدورة تعيد الحركة العمودية إلى مستواها الأفقي.

الشبكة الثالثة: وهي شبكة التنقيط والحركات وتبدو مؤلفة للأرضية أو الخلفية وتؤكد لنا إيقاعا سكونيا بفعل اللا تواصل أو عدم الاتصال بين الجزئيات.

الشبكة الرابعة: وهي الإطار أو العناصر الزخرفية وهي تقوم كعالم منفصل ومجاور لعالم الخط، ووظيفتها تكمن في عزل عنصري الانسيابية والديناميكية عن العالم

المحيط بهما، تماما كما تفعل الأطر أو البراويز بالنسبة للوحات الفنية.

الشبكة الخامسة: وهى تعنى الهوية الشريطية للخط العربى فى قواعد التدوين، وهى تعنى الطريقة التى يتم الجمع بها بين السطح ذى البعدين والخط ذى البعد الواحد والنقطة المعدومة الأبعاد فى أسلوب رسم الحروف أو ما يسمى بالوضع الأمثل تلك القيمة الجمالية التى ظهرت أول ما ظهرت لدى الإنسان فى المرحلة الحضارية لوديان الأنهار، فكان أن مكنته من اكتشاف هذا الوجود الديناميكى المتكامل للأشكال الطبيعية.

أما عن تدريس الخط العربى فى المدارس والتعليم الأساسى فيجب تدريسه على يد المتخصصين، خاصة وأن قواعد الخط أساسية وقلمه له مواصفات معينة، مثل: قلم البسط وهو من الغاب، ويبرى بأسلوب يتناسب مع لون الخط الذى سيكتب به، وقال: إن هناك 12 ألف خريج من مدارس الخطوط على مستوى الجمهورية يتخرجون سنويا من معاهد الخط العربى، ويجب الاستفادة من طاقاتهم.

**المراجع :**

الفن العربى المعاصر، دراسة الحرف العربى فى الفن التشكيلى المعاصر، بلند الحيدرى مطبوعات معهد العالم العربى.

الفن الإسلامى، سمير الصايغ، دار المعارف ، بيروت

التيارات الفنية المعاصرة، محمود أمهز، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت

التصوير فى المخطوطات العربية، مجلة فنون عربية، العدد الأول، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة.

## تاريخ التصوير الضوئى المصرى

أحمد فؤاد البكرى

يحظى التصوير الضوئى بقوة جذب كبيرة لتداخله فى عدة مجالات وبأشكال مختلفة فى حياتنا اليومية، مما أتاح له قدرا كبيراً من الانتشار .

التصوير الفوتوغرافى أساسا علم ثم أصبح فنا واحترافا وأيضاً هواية ولكل من هذه الاتجاهات المتباينة معداتها وأيضا المتعاملين معها وروادها .

اكتشف التصوير الفوترغرافى منذ أكثر قليلا من مائة وخمسين عاماً ودخل إلى مصر منذ أقل قليلا من مائة عام، مع السياح والمحترفين ثم الهواة، وذلك لجوها المعتدل وشمسها المشرقة وآثارها الفرعونية والمسيحية والإسلامية بالإضافة لجمال الطبيعة .

لقد كان هناك شبه قناعة فى هذا الوقت بين قطاع غير صغير من المصريين أن التصوير بالكاميرا من المحرمات أو على الأقل من المكروهات، فهو تشبيه بخلق الله، فابتعدوا عنه، لذلك جذبت هذه الأسباب أعدادا كبيرة من المصورين الأجانب الوافدين وانتشروا فى البلدان المصرية كبيرها وصغيرها حاملين معهم كاميراتهم الخشبية الكبيرة للإستديوهات، وهى ذات أفلام زجاجية أو بلاستيكية، أو الكاميرات متوسطه الحجم ذات الفيلم الملفوف أو الكاميرات الصغيرة، وذلك لتسجيل لقطات مهنية أو إبداعية أو تذكارية .

ونذكر من الأسماء الأجنبية القديمة فى مهنه التصوير (حنين - ناصيبيان - أرشاك - فوتوهول - فان ليو - ديتريش)، ومن الأسماء المصرية ( رياض شحاتة - محمد حسن - وليم يوسف)، ومن أسماء الهواة (على لبيب جبر - محمد حلمى - جورج صابونجى- محمد شفيع - أحمد موسى - ناجى يسى - ياقوت السهوى) .

لقد كان لنشأة الصحافة وتطورها وارتباطها بالصورة الأسود والأبيض فى ذلك الحين عاملا حاسما وراء الانتشار السريع لسوق التصوير الضوئى، فقد بدأت الصورة تظهر على صفحات الجرائد والمجلات المصرية، وترسل وترد إليها سلكيا ولاسلكيا، وذلك فى النصف الأول من عام 1900، وكان المصدر الرئيسى لصور رجال الدولة التى تنشر فى الصحف مع أخبارهم إستديوهات المصورين المحترفين حيث كانت تباع النسخة الواحدة بعدة قروش، فلم تكن مهنة التصوير الصحفى معروفة كما هى الآن حتى منتصف القرن العشرين .

أعلن عن بدء نشاط الجمعية المصرية للتصوير الفوتوغرافى عام 1947، وفى عام 1987 أشهر صالون مصر للتصوير الضوئى، ثم تلاه جماعة رواد التصوير عام 1998، وفى الإسكندرية بدأ نشاط نادى الكاميرا بأتيليه الإسكندرية فى الثمانينيات .

كل ذلك أتاح للتصوير الضوئى أرضا خصبه للإنتاج الإبداعى رأيناه فى المعارض العديدة التى أقيمت للصورة الضوئية المصرية فى المحافظات، ولم تعد المعارض قاصرة على القاهرة أو الإسكندرية، فيقام سنويا بشرم الشيخ والغردقة وبورسعيد معارض تصوير ناجحة، كما انتشرت مسابقة التصوير للجمال الربانى تحت سطح الماء، وعاد معرض النيل للتصوير الضوئى الذى يعلن عنه ثلاث سنوات يحتل مكانته، ودب النشاط التصويرى والجلسات الفنية فى أكثر من مكان من البلدان المصرية وعلى الأخص أرض الأوبرا .

كل هذه النهضة التصويرية تحدث بينما كان هناك فى بداية دخول التصوير لمصر، أصوات لبعض رجال الدين الأصوليين منادين بتحريم التصوير الشخصى، حتى أن بعض الطلبة الجامعيين نادوا بعدم استخراج البطاقة الشخصية لهم إذا طلب منهم صورة شخصية، ووجدت صورة لأحد عمد القرى المصرية مدون على ظهرها «هذا من عمل الشيطان» .

ومع ذلك يمكن أن نؤرخ بدء العهد الذهبى للتصوير فى مصر مع بداية القرن العشرين، حيث وصفت مصر بأنها أكثر دول الشرق الأوسط تصويرا، وهذا ما دعا رئيس شركة كوداك جورج ايستمان إلى الحضور إلى القاهرة عام 1912، وأجرى اتصالات مع المشتغلين بالتصوير الضوئى كان من نتيجتها أن تأسست شركة «كوداك مصر»، وكانت الفرع الثالث الذى أنشئ خارج الولايات المتحدة بعد إنجلترا وألمانيا .

وكانت هذه الشركة مسئولة عن جميع الأفرع فى الشرق الأوسط بما فيها تركيا والسودان وفى عام 1915 أنشئ فرع الشركة فى شارع قصر النيل ثم فرع الأوبرا

فى نفس العام. وأنشئ فرع الإسكندرية فى عام 1925، وتم بناء مركز رئيسى للشركة عام 1931 بشارع عدلى .

وبعد حريق القاهرة واحتراق محل البيع بالتجزئة والمخازن والمعامل، وأيضا بعد صدور قانون التأميم انخفض نشاط شركة كوداك مصر وانفصلت عنها مكاتبها الفرعية فى بيروت ودمشق وحيفا واسطنبول وأثينا، كما انخفض نشاط شركة أجفا وغيرها من شركات التصوير .

انتشرت مهنه وهواية التصوير انتشارا كبيرا فى النصف الثانى من القرن العشرين وأصبح التصوير الضوئى علما يدرس فى الجامعات والمعاهد وخصصت له درجات علمية وبعثات وأقيمت بالمدارس الثانوية جمعيات تصوير كنشاط علمى إضافى وخصصت له غرف مجهزة بالمعدات والأملاح اللازمة للإظهار والتكبير والمدربين .

كل ذلك واكب ظهور الكاميرات صغيرة الحجم، وسيطرت آلية العمل على أجزاء الكاميرت حتى أن الدعاية بالجرائد كانت تقول «أنت تضغط على الزناد ونحن نقوم بباقى العمل» أو «كاميرا للمصور الكسلان».

استمر التقدم فى المستوى التقنى لمعدات التصوير وأدواته فظهرت الشرائح الملونة عام 1936 ثم السالب الملون عام 1942 واحتلت الصورة الملونة مكان الصورة الأبيض والأسود فى الهواية والصحافة المصرية وأيضا فى إستديوهات الصورة الشخصية، وتنوعت تقنيات الكاميرات وأسعارها وإنتاجها، فمنها الفورى وذات القرص الإلكترونى، ثم الرقمية، كما تنوعت الأفلام وارتفعت حساسيتها لتصل إلى عدة آلاف، وغطى التطور التقنى جميع مكملات الكاميرا وأولها جهاز الوميض فهو يعطى الآن جرعه ضوئية تناسب البعد عن الموضوع وكان ذلك حلما عندما استبدلنا المصابيح الضوئية بالجهاز الضوئى الإلكترونى عند ظهوره عام 1930، بل إن هذا الجهاز يمكنه الآن اشعار جهاز آخر لإطلاق ضوئه فى نفس اللحظة دون أى اتصال سلكى بينهما .

كل هذه المعدات بدأت تظهر عروضها فى واجهات محال التصوير فى مصر فى نفس وقت نزولها إلى الأسواق الأوروبية، ولأول مرة فى النصف الأول من القرن العشرين نقرأ مواصفات المعدات وكيفية الاستخدام باللغة العربية وأيضا فى الدعاية والنشرات المرفقة مع المعدات، كل ذلك شاهد على تنامى عملية التصوير الضوئى بمصر .

وفى الختام أحب أن أذكر شيئا عن الأيادى البيضاء للفنانين المصريين على ما قدمت أيديهم بما قدرهم الله عليه لبناء صرح التصوير الضوئى فى بلدنا .

## الوشم تراث تشكيلى شعبى

عزت إبراهيم

الوشم هو أحد أشكال الزينة للرجال والنساء معاً، وهو معروف منذ القدم وعند مختلف الشعوب .. وقد استخدم سابقاً كتعويذة ضد السحر والموت والأرواح الشريرة .. وأيضاً لتحديد الانتماء القبلى وتمييز مجموعة بشرية معينة عن غيرها.

يُدق الوشم باستعمال أدوات حادة ومواد كيميائية ملونة يتم إدخالها إلى الطبقة الجلدية العميقة مما يضمن بقاءها الطويل. ويعود تاريخ فن الوشم إلى أكثر من خمسة آلاف عام، فقد عُثر على رجل من العصر الجليدى (يعتقد أنه يبلغ من العمر 5300 عام) فى النمسا وخلف إحدى ركبتيه وجد وشماً على هيئة صليب صغير.

مارس قدماء المصريين فن الرسم على الجسد بين عامى 2000 و4000 قبل الميلاد، وانتشر كذلك فى الصين واليابان فى نفس الوقت، وفى العام 1100 قبل الميلاد، انتقل هذا الفن من اليابان إلى الفلبين وفرموزا وجزر الباسفيك ونيوزلندا.

كما أدخل البحّار والمستكشف البريطانى «جيمس كوك» الوشم إلى أوروبا فى العام 1771 بعد عودته من البحار الجنوبية، حيث شاهد التاهيتيين يمارسون فن الوشم، وقد وصف عملية الوشم بالقول: «إنهم يلونون أجسادهم من خلال ثقب الجلد باستخدام أدوات صغيرة مصنوعة من العظم، مقطعة على شكل أسنان صغيرة، حيث يملأون الفجوات بخليط أسود أو أزرق داكن، مُعد من دخان جوزة غنية بالزيت».

كما وصف المستكشف الفرنسى «بوغانفيل» بعد الكابتن «كوك» كيف تلون نساء تاهيتى أجسادهن باللون الأزرق الداكن، وهذه العلامات كانت تشير إلى بلوغ الفتاة مكانتها فى المجتمع.

كما استخدم الإغريق وشماً سرياً على جواسيسهم. أما الرومان فاستخدموه لتعليم وتمييز عبيدهم وحيواناتهم، كما غطى الدنيمركيون والاسكندنافيون والسكسونيون أجسادهم برموز قبلية وشارات سرية.

وقد ظل الوشم بدائياً حتى أواخر القرن التاسع عشر حين اخترع الأمريكى «صامويل أوريلى» جهاز «تاتو» الذى يعمل بالكهرباء، وبهذا الاختراع أصبح الوشم سهل التنفيذ ولا يحتاج إلا لبضعة دقائق، بينما كان يستغرق تنفيذه فى السابق، وبالأدوات البدائية، ساعات طويلة، فضلاً عن الألم الشديد الذى كان يرافق عملية التنفيذ هذه. لا يعنى هذا أن الألم قد غاب كلياً عن عملية إنزال الوشم فى الجلد، إذا ما نُفذ دون تخدير، خاصة إذا علمنا أن اختصاصى الوشم يقوم أثناء تنفيذه بنقر إبر فى الجلد بمعدل ثلاثة آلاف مرة فى الدقيقة الواحدة، إضافة إلى حقن الحبر فى الأدمة، وهى طبقة الجلد الوسطى، إذ إنه من غير المجدى حقن الوشم فى البشرة التى تتألف من خلايا ميتة، تتقشر بمعدل واحد على مليون كل أربعين دقيقة، بذلك فإن أى وشم يحقن فى البشرة سيزول بسرعة وهذا ما يدفعهم لإنزاله فى الأدمة.

### طريقة الوشم

رسم الوشم فى العصور المتأخرة - باحداث جرح بسيط دقيق بالإبرة على الشكل المطلوب حسب النماذج السائدة، وفى المكان المرغوب توشيمه يوضع فوقه مسحوق الكحل وبعد مدة يلتئم الجرح ويصبح بلون أخضر. أما إذا أريد أن يكون لونه أزرق فيستعمل صبغة النيلة .

### الوشم فى العصور الكلاسيكية

أما فى العصور الكلاسيكية فإن أشهر الشواهد التاريخية على الوشم هى صور زعماء رسمتهم ريشة فنان مصرى بالدهان فى تل العمارنة على ضريح (سيتى الأول) من الأسرة التاسعة عشرة، وبلاط مدينة هبو على ضفاف النيل. ويدل رسم الأمير الموجود فى تل العمارنة على أنه كان رئيساً كبيراً، لأنه يتحلى بريشتين. ونلاحظ على الكتف الأيمن لهذا الرئيس رسماً من طراز بسيط هو عبارة عن خط مزدوج مموج تليه أربع نقط، وعلى صدره وبطنه ستة معينات فى صف عمودى، تليها أدنى منها أربعة أخرى. وهذا الوشم يختلف قليلاً عما كان مألوفاً.

ولقد دل فحص صور الرؤساء الأربعة، الموجودة على ضريح (سيتى الأول) على وجود علامات سوداء على أذرعهم وسيقانهم.

ويرجح أوريك بيتس أن الزعماء فقط الذين كانوا يستعملون الوشم وأن رجال الأسر الحاكمة دون نسائها هم الذين كانوا يستعملونه، ثم يشير إلى أن استعمال

الوشم عند القدماء المصريين كان مناظراً لما ذكره هيرودوت عن بعض القبائل التركية (Tracians) التي كانت تستخدم الوشم كعلامة مميزة تشهد أن صاحبها ولد من أصل نبيل، كما أن عدم وجود الوشم كان دليلاً على انحطاط الأصل.

وذكر المؤرخون القدامى اليونانيون والرومان عادات الوشم عند الليبيين . وانتبه عدد من المؤرخين المعاصرين إلى هذه الظاهرة القديمة فى ليبيا ومنهم ( بيتس - فابرى - راندال).

**طقوس متعلقة بالواشمات**

كان إنجاز الوشم جزءاً من طقوس الكهانة، تقوم به امرأة كاهنة، ولقد أشار د.الخطيبى فى مقاله عن سيمياء الوشم فى شمال إفريقيا، إلى «أن الواشمة وهى المرأة إلى تقوم بإنجاز الوشم) - فى بلاد المغرب الأقصى - عادة ما تخضع لطقوس تكريس عند ضريح ولى متخصص، حيث ترى فى منامها هناك بأنها تستلم إبرة الوشم من الولى أو الكاهن».

لم يكن الوشم الذى يُعلِّمُ به العرب أيديهم وصدورهم ووجوههم فى يوم من الأيام لوناً من اللهو والعبث أو حتى لمجرد الزينة، وإنما كان يحتل مكانة قدسية أو رتبة اجتماعية لديهم، حيث تعود ظاهرة الوشم أو ما يسمى (تيكلمباس) - فى اللغة (الامازيغية) - إلى ذلك التاريخ الموغل فى القدِم عندما كان الناس يعيشون حياة بدائية يقدسون فيها بعض مظاهر الطبيعة، خلالها برزت ظاهرة الوشم فى ما يسمى بالمجتمعات الطوطمية التى تتألف من قبائل وعشائر صغيرة، لكل منها طوطمها الخاص، الذى ترتبط به وتتخذه رمزاً لها، وكان الدم والشعر من أكثر عناصر الجسد الإنسانى، استخداماً فى إنجاز الطقوس والشعائر الدينية عند هذه العشائر وعلى هذا الأساس: فإنه حينما كانت تطبع صورة الطوطم على جسم الإنسان المراد امتزاجه (حلوله) بطوطمه كان لابد من تسييل الدم لكى يمتزج به امتزاجاً مادياً ومعنويا، ومن هنا نشأت عادة الوشم فى أول أمرها.

**أغرض الوشم**

مما لاشك فيه أن الكاهن أو الكاهنة كانت تقوم بإنجاز الوشم فى قديم الزمان وكان يوضع لأغراض دينية وطبية بالدرجة الأولى؛ وذلك للحماية والأمن وتحفيز الخصوبة (اتقاءً لنقمة الآلهة وللحصول على نعمتها) وكان يستخدم منذ القدم لتحديد المركز الاجتماعى والهوية القبلية. وهناك نوع من الوشم السِّرى الذى يُنجز بقرب الأعضاء التناسلية وهو صعب الإدراك ناهيك عن استحالة رصده وتوثيقه فذلك من المحرمات الاجتماعية القديمة.

ويستخدم الوشم بالإضافة إلى الزينة والطب كوسيلة لتحديد المركز الاجتماعى للفتاة، حيث لا تضعه إلا الفتاة المؤهلة للزواج، وكذلك لتحديد هُوية قبيلتها، كما تستعمل الزخارف النسجية أيضاً لنفس الغرض.

من الأمراض التى كان يستعمل الوشم كعلاج لها الأمراض التى تصيب العظام، كما كان سائدا أيضا (الحجيم) - الحجامة - والكى بالنار لعلاج بعض الأمراض العضوية، وكذلك الروحانية وحتى لا يتشوه جلد المريض يضطر المداوى إلى استعمال بعض الأعشاب الطبية ويرش الجروح والحروق بالكحل فتتحول بعدئذٍ إلى وشمة ثابتة وذلك حفاظاً على جمال جسد المريض وعدم تشويهه.

ويستعمل الرجال الوشم فى كثير من المناطق، ولهم فى ذلك نقوش خاصة من باب التباهى والمفاخرة، يضعونها فى أماكن محددة من أجسامهم، فهى توضع غالباً إما على الساعدين أو على الذراعين. وكانت تستعمل أيضاً للتعريف بالمجاهدين خلال الحروب، فكان ينقش اسم المجاهد واسم قبيلته.

ومازال البعض يستعملها خصوصاً فى المناطق الشرقية والريف المصرى بوجهيه القبلى والبحرى عند زيارتهم لحج بيت الله الحرام، ككتابة بيت شعر شعبى أو حكمة. و يستعمل الوشم بشكل رمزى للرهان بين شخصين، حيث يقول أحدهم (لو حصل كذا دق لى وشمة). ويقول مثل آخر (فوِّت على الموشمة) مما يدل على أن المرأة التى تقوم بالتوشيم هى امرأة تتمتع بالدهاء والفطنة.

**إزالة الوشم**

ومن المعروف أن الوشم كان إلى عهد قريب محرماً فى مدينة طرابلس وجبل نفوسة بليبيا وذلك بسبب كونه مكروه فى الإسلام. يتم إزالة هذا الوشم فى جبل نفوسة، بحك المنطقة الموشمة بأوراق نبتة برِّية تشبه وريقات الجزر تسمى بالأمازيغية: (تقاتوست نى ايجيمان) وتسبب التهاباً جلدياً مؤقتًا يشبه الحروق يزول مع الأيام - كذلك بالجير غير المطفئ للوشم الجديد.

يستعمل الوشم فى الجبل - البادية - للنساء فقط، ويعتبر محرما بالنسبة للرجال وعيبًا كبيرًا، وتعتبر السنة

العاشرة تقريبا هى العمر الذى يتم فيه توشيم البنات، وتستمر الفتيات فى ذلك حتى بعد الزواج إلى فترة أواخر الأربعينات.

والنساء المحترفات فى عمليات التوشيم عادة ما يكُن من مناطق معينة مثل مزدة، المحاميد والنوايل، ويتم إحضارهن من تلك المناطق البعيدة ليقمن بتوشيم بنات القرى الجبلية.

**طقوس وشعائر الكفارة**

عندما تبلغ المرأة سن الكهولة تبدأ فى شعائر التكفير عما سبق من الذنوب، عادة تصوم شهرين متتالين، كعرف متفق عليه بشكل جماعى تقوم المرأة المتوشمة فى تلك الفترة بإعطاء صدقات عن كل وشم، وتكون الصدقة على هيئة مصوغات من الذهب أو الفضة أو النقود بشرط أن يكون حجم القطعة الذهبية أو الفضية أو النقدية سواء كانت معدنية أو ورقية، يعطى شكل الوشم تماما. كذلك تعطى الصدقات عن وشم الرسغ أو بطن الذراع على هيئة حبوب توضع فى إناء عميق وتقاس كمية الحبوب بأن توضع اليد مفرودة الأصابع فى الإناء ويكون مستوى الوشم علامة القياس ويشترط أن تتجاوز كمية الحبوب مستوى الوشم. وتسمى هذه الشعائر "كفّارة الندم" ولعل ذلك يعود للخوف من لعنة الله التى ذكرها الحديث النبوى: «لعن الله النامصة والمتنمصة والواشرة والمستوشرة والواشمة والمستوشمة».

**الوشم عند نساء قبيلة عرب الصقر بفلسطين**

إذا سنحت لك الفرصة فى يوم وقابلت إحدى نساء قبيلة الصقر (1)الفلسطينية فإن أول ما سيلفت نظرك هو تلك الوشوم التى تغطى الوجه والجبين والخدين. وما سيلفت نظرك أيضا روعة هذه الوشوم على بساطتها. فقد يقول قائل: وما الغريب فى أن أرى سيدة عجوز تضع وشماً؟ لكن الواقع ليس كذلك خصوصا عندما تدرك أن هذه الوشوم تعود للعام 1948 وما قبله.

والسؤال الذى يطرح نفسه هل كان أفراد هذه القبيلة غير متدينين وبالتالى كانت الوشوم؟ أم أن الدافع وراء مثل هذه الوشوم له قصة أخرى؟ علماً بأن نساء وفتيات هذه القبيلة لم يعدن يتبعن هذه العادة فى أيامنا هذه. والمثير حول هذه الوشوم أيضا طبيعة الحياة الاجتماعية آنذاك ونمط العيش القبلى الذى أثر بشكل كبير فى نشوء مثل هذا التقليد بين نسائه. فما هو نمط الحياة الذى كان سائدا آنذاك؟ وما هى خلفيته الاجتماعية؟ ولماذا توقفت نساء هذه القبيلة عن ممارسة هذا التقليد فى العصر الحاضر؟.

وللإجابة عن هذه الأسئلة ولمعرفة أسباب اختفاء تقليد تميزت به إحدى القبائل العربية لعصور طويلة، تقليد كن نساء هذه القبيلة يتفاخرن به فلا بد من إجراء بعض المقابلات مع بعض كبار السن القلائل الذين لا يزالون على قيد الحياة. لذا نرجع إلى مقالة نشرها الأستاذ: مأمون خلاف على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت) يقول فيها: (فى الوقت الذى كنت أفكر فيه فى ترتيب المقابلات مع رجال ونساء القبيلة المتوشمات كنت أخشى أن يرفض كبار السن الحديث عن هذا الموضوع، أو أن يكونوا قد هرموا بما فيه الكفاية للحديث أو أن تسعفهم الذاكرة: ذلك لأن هذا التقليد قد توقف منذ زمن بعيد نسبياً. لكن الحقيقة أن رجال ونساء عرب الصقر كانوا من الكرم العربى الأصيل بحيث رحبوا بالموضوع كما ومنهم كانوا من الذاكرة بما يثير الحيرة لقوتها وحضورها.

والسيدة الأولى التى قابلناها كانت تملأ رقعة وجهها وجبينها بالوشوم الجميلة ببساطتها. وعندما سألناها عنها قالت: "كنا نسميه (الغوى) وهو تقليد لبنات ونساء القبيلة فى وقت قديم" .

"فالغوى" (2) كما أشارت تلك السيدة إلى أنه عملية متكاملة من التجميل تشمل عمل الوشوم أو "الدق" (3) والتخضب بالحناء ووضع "الزميمة"(4) وهذه العملية كانت من الأهمية بمكان بحيث تقوم غالبية فتيات القبيلة بها، وذلك لجذب انتباه شباب القبيلة ورجالها.

الغوى كما أسلفنا سابقا يقصد به حسب الحاجة أم عمر"الوشم بشكل رئيسى مصحوب برسم الحناء ووضع الزميمة" وكن الفتيات يحرصن عليه كواحد من أهم وسائل جذب شبان القبيلة ولفت انتباههم، وهو يتنوع فى تقنياته كما تقول الحاجة أم منير إذ قد يشمل "الدق،الحنا،الترديع، ووضع الزميمة" أما الهدف منه فهو واضح من خلال التسمية، إذ إن (الغوى) هو من الغواية أى غواية الرجال وتصيدهم و لفت انتباههم. إذاً فقد كانت وسيلة التجمل هذه هى الطريق إلى قلوب رجال القبيلة وشبابها. كانت هذه طريقتهن إلى لقلب شجعان القبيلة وفرسانها.

طريقة تتخذها الفتاة لدفع شباب القبيلة للتفكير فيها كشريكة حياة من خلال إضافة جمال إلى جمالها العربى الأصيل.

وعند سؤال سيدة أخرى عن وجهة نظر الدين فيما كُن يفعلن آنذاك فقالت: "في ذلك الوقت لم نكن نعرف كثيرا عن المحرمات الدينية". وعند سؤالها أيضاً عن سبب توقف الفتيات في يومنا الحاضر عن عمل مثل هذه الوشوم، أجابت:" إن فتيات اليوم أكثر وعيا وثقافة. وهناك اليوم وسائل مختلفة للتجمل والزينة أكثر عصرية".

تميزت الوشوم التي اعتدن نساء قبيلة الصقر وشمها بالبساطة وعدم التعقيد. كما أنها تختلف كثيرا في شكلها عن ما هو معروف في عصرنا الحديث. ولكل وشم اسمه الخاص.

في ذلك الوقت كن (النوريات) - الغجر - يمتهن عمل الوشوم ومختلف أشكال الغوى، وكن يعرفن باسم "الدقاقة" (5) فقد كن ينتقلن من قبيلة لأخرى مناديات "دقاقة.. دقاقة" وإذا ما سمعت فتيات القبيلة بذلك سارعن بمناداتها لعمل الوشوم المختلفة والمتعددة في أنحاء مختلفة من الجسم. فبعد نقاش صغير تقرر الفتاة الوشم الذي تريد ومكانه من جسمها. وأشهر أنواع الوشوم على الإطلاق بين فتيات هذه القبيلة المعروف باسم (السيال)(6) فقد تضع الفتاة سيالاً واحدا أو اثنين أو ثلاثة إلى جانب بعضهم البعض. وهناك نوع آخر من الوشوم على منطقة الذقن يعرف باسم (شوارب الجندي)(7) و بعض الفتيات كن يفضلن ما يعرف بوشم (الترديع)(8) إذ يكون على شكل نقطة على كل من الخدين ونقطة على رأس الأنف إلى جانب هلال بين العينين. والملفت للنظر أن فتيات هذه القبيلة كن يضعن الوشوم في أماكن حساسة من أجسادهن، مثل بطة القدم إذ كان البعض منهن يشمن خلخالا على أقدامهن وقسم آخر يشم وشوماً مختلفة على صدورهن كأن يشمن شجرة مثلا تغطي القسم الأكبر من صدورهن إذا لم تغطيه كله.

إذا اختارت الفتاة وشما محددا في مكان محدد تقوم (الدقاقة) برسمه بداية باستخدام الكحل ومن ثم تقوم بتنفيذ الوشم باستخدام نوع خاص من الإبر بغمسه في حبر خاص أزرق اللون ومن ثم تقوم بوخز الجسم بالإبرة المبللة بالحبر حتى يختلط الدم والحبر في ثنايا الجلد ويترك لمدة زمنية قصيرة حتى يقشر الجلد ويكتسب لون الوشم الجديد. وبعد نهاية عملية الوشم تتناول الفتيات فنجانا من القهوة العربية وتعطي الفتاة التي وشمت للدقاقة شيئا على سبيل المكافأة مثل قطعة قماش أو ثوبا قديما أو القليل من الطعام أو أي شيء آخر.

كانت فتيات القبيلة في ذلك الوقت يتباهين بوشومهن بشكل كبير جدا، والفتاة التي لا تحمل أي وشم تعير بعدم الجمال، إذ كانت الفتيات تعتبر أن الوشم يضيف إليهن جمالا إلى جمالهن العربي. كما أنهن كن يتباهين بقوتهن وجلدهن إلى جانب الجمال وذلك أن الوشم يحتاج إلى القوة والصبر لتحمل ألم الوشم فكما يقلن في المثل المنتشر بينهن"الغوى وده قوى" أي صبر وقوة تحمل للألم.

أما رجال هذه القبيلة فلم تنتشر بينهم هذه العادة بشكل كبير، فقد كانوا كأهل مصر وتونس يستخدمون الوشم بشكل قليل جداً، وفي المرات التي كانوا يشمون فيها كانوا يستخدموا وشوماً تدل على القوة والرجولة مثل وشم "سيفين" أو رسم "مقص" أو أحد أبطال السير الشعبية الشهيرة "كأبو زيد الهلالي" وفي أغلب الأحيان يشم الرجل (ذراعية)(9) بسلسلة أو أسورة كما كانوا يُسمّوها. أما ما كان منتشرا بين الرجال هو (الصبرة) (10) ولذلك تجد أذرع الرجال ملئ بكيات النار التي لتدل على شدة العزم والقوة. ولا تخلو أجساد بعض الرجال من بعض الوشوم الأخرى مثل حبة على الخد أو راس الأنف من باب التجمل لكن بشكل عام كانوا يكوون سواعدهم بالنار لتدليل على الرجولة أكثر من التجمل. وقد أشار احد رجال قبيلة الصقر أنهم كانوا أحيانا يستخدمون هذا النوع من الوشم لعلاج بعض آلام اليد.

بعد النكبة الفلسطينية عام 1948 هجّر أفراد قبيلة الصقر مثل كثيرين من أبناء وطنهم فلسطين إلى دول الجوار الفلسطيني وبشكل رئيسي في الأردن ومصر. حيث عاشوا في مخيمات للاجئين الفلسطينيين التي أقامتها هيئة الأمم المتحدة لإغاثة وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين. وبذلك تغير نمط حياتهم بداية من بدو رحّل يعشقون الحرية إلى مساجين خيام الإغاثة في بيئة محصورة ومحيط حدوده الخيمة الأخيرة في المخيم. تدريجيا لجأ معظمهم للزراعة وتحولوا إلى حياة القرى، ومنهم من انتقل للعيش في المدن الكبرى لاحقا. مما ساهم في ضياع هويتهم وتغيير نمط حياتهم. فكان من نتائج التهجير أن تغير نمط حياة هذه القبيلة من بدوي إلى زراعي ومن ثم إلى نمط مدني حضري فقدوا معه الكثير من تقاليدهم التي توارثوها لمئات من السنين.

ويقول "محمود شاهين" في منتدى "آفاق حواء" على شبكة المعلومات الدولية: «مازلت أذكر، وبكثير من الوضوح،

كيف كانت تدهشنى الرسوم والإشارات الزرقاء والسوداء التى كنت أراها فوق أيدى ووجوه نساء البدو ورجالهم أثناء زيارتهم لمنزل جدى فى مدينتى «مصياف» التى كانت تربطها معهم علاقات تجارية وصداقة. طالما حيرتنى هذه الرموز والإشارات المختلفة الشكل، ودفعتنى للتساؤل عن معانيها ودلالاتها وكينونة تنفيذها وألوانها والأدوات المستعملة فى رسمها فوق الجلد بهذا الشكل الذى لا تزول معه ولا تختفى أو تفقد ألوانها مع مرور الزمن. فيما بعد، وفى مرحلة اليفاعة، تسنى لى مشاهدة فيلم سينمائى يتحدث عن هذه الرسوم والإشارات التى علمت عندها أنها تدعى «الوشم» أو «دقة» كما تقول العامة. وأذكر أن قصة الفيلم كانت تدور حول إنسان موشوم أراد التخلص من وشمه لأسباب عديدة، فعانى الأمرّين حتى تمكن من ذلك، للصعوبة الكبيرة فى إزالته، خاصة بالطرق البدائية، ثم علمت أن الوشم ينزل فى الجلد بواسطة أصباغ خاصة وبالإبر التى تدفع باللون داخل مساحات الجلد، ليتحول إلى جزء لا يتجزأ منه، وعملية إزالته تتم بالطريقة نفسها».

**الوشم فى العصر الحديث**

بالطبع تطورت عملية تنفيذ الوشم اليوم، فأصبحت هناك وسائل جديدة ودقيقة تعمل على الكهرباء، وتستخدم أصباغاً جديدة، وهى أقل ألما توفر إمكانيات كبيرة لجعل جسد الإنسان بكامله، لوحة زاخرة بالأشكال والرموز والشخوص وحتى المناظر الطبيعية والأزاهير والفواكه، حسب ميول الشخص وهوايته، وأحياناً تأخذ صورة الجيدية بكامل مقوماتها، طريقها إلى هذا الجزء أو ذاك من جسد العاشق، لتبقى قريبة من القلب والعين!!

لذا يستعمل الوشم فى العصر الحديث كوسيلة تجميلية وربما أصبح موضة فى بعض المجتمعات والفئات الشبابية .. وفى العالم الغربى وغيره.

ارتبط الوشم مؤخراً بفئات هامشية ومنها نزلاء السجون وبائعات الهوى، حيث يمثل الوشم تمرداً وتحدياً ورجولة وقوة وعنفاً بالنسبة للرجال .. فالرجل القوى يمكنه أن يتحمل الألم الناتج عن الوخز بإبرة الوشم ومن ثم يمتلك جسده شكلاً خاصاً مميزاً وفيه العنفوان والقوة والرعب مثل أشكال الجماجم والأفاعى وغيرها مما يخيف ويرعب الآخرين.. وأما بالنسبة للمرأة فهو يمثل إغراءً وفتنة ولفتاً للنظر، إضافة لمعانى التمرد والقوة.. وقد امتدت عادات الوشم إلى فئات أوسع عامة، ولاسيما من فئات الشباب والفتيات فى سن المراهقة وما بعدها .. ويبدو أنه لا يزال محدود الانتشار فى مجتمعاتنا .

يلعب تطور أساليب الوشم وأدواته الحديثة والتى تعتبر أقل إيلاماً وخطراً من الأساليب القديمة، دوراً فى انتشار هذه العادات.. كما يلعب التقليد دوره فى ذلك. ومما لاشك فيه أن الفئات الشبابية تمر بمراحل فى نموها وتطورها وهى تتسم بتجريب كل جديد كما تتسم بالمغامرة والتمرد والخروج عن التقاليد .. وربما يكون ذلك مرحلة مؤقتة عند كثيرين.

ومن النواحى النفسية العميقة يتضمن الوشم نوعاً من "المازوخية" أو التلذذ بالألم الجسدى، وأيضاً يتضمن رفضاً للجسد ومشاعر نقص، إضافة للرغبة فى لفت انتباه الآخرين وحب الظهور والتميز والتفرد، كما أن الرغبات الاستعراضية الجسدية تبدو واضحة من خلال كشف أجزاء معينة من الجسم لا تكون مكشوفة عادة .. وفى ذلك استعراضية ونرجسية وإغواء جسدى بالنسبة للمرأة والرجل معاً .

وتتنوع مضامين وأشكال الوشم، فمنها أشكال مبسطة مثل اسم الحبيب أو الحبيبة أو الأحرف الأولى منه، وأشكال حيوانات مفترسة أو مخيفة، وأشكال غريبة أو تزيينية، وبعضها يملأ الجسد بكامله، وبعضها فى مناطق محددة، وبعضها فى المنطقة الجنسية .

وتبقى دلالات الأشكال متنوعة ولكن تغلب فيها إيحاءات العنف والقوة بالنسبة للرجل، وإيحاءات تجميلية متنوعة بالنسبة للمرأة. ولابد من التأكيد على أن إظهار إيحاءات القوة والعنف مثلاً لا يعكس بالضرورة واقع حال الشخص،وربما يلجأ الشخص الضعيف الخائف إلى إظهار ما ليس فيه .. حيث يعطيه ذلك نوعاً من الطمأنينة والأمان .

وبالطبع تختلف الأذواق والأمزجة والموضات، وبعضهم يسرع لتجريب أى جديد، وبعضهم يجرب وشماً معيناً لأحد المشاهير فى الفن أو الرياضة لفترة زمنية ثم يبحث عن عملية إزالة ذلك الوشم وتجريب غيره، وبعضهم يندم على فعلته ويحلف ألا يعيدها .

وبعضهم يفضل الكتابة على الجسد بالقلم العادى أو الرسم بالألوان المائية أو الزيتية.. وربما كان ذلك نوعاً من اللعب والتجريب العابر نرى صوره بين مشجعى كرة القدم والألعاب الرياضية الأخرى.

**الوشم.. تقليد شعبى أم غزو إعلامى؟**

إن الموضة اليوم تختلف، فهناك الوشم التجميلى الطبى الذى يجرى على أيدى مختصين وضمن عيادات الأطباء وبأشكال ووسائل وأهداف جديدة وأصبح منتشراً (بالوشم التجميلى الكهربائى، والليزرى)، وهناك الوشم الطبى الذى يستخدم لتغطية العيوب اللونية كبقع البهاق، أو ندبات خالية من الشعر.. باستخدام الكربون وأكسيد الحديد يستخدم للوشم الأسود، وأكسيد الكربون وسلفيد الكادميوم يستخدم للوشم الأصفر، وكرومات الرصاص، للوشم الأخضر وهكذا.

ونحن اليوم نلاحظ تطور مفهوم الوشم بالشكل والتقنيات: فأصبح استبدال الحاجبين، والرسم على الجسم، ورسم الشفاه، فدخلت الألوان، وتعددت الرموز والرسوم بمواضع متعددة فى الجسم، وتصغر وتكبر لتأخذ حيزاً كبيراً من أنوثة المرأة، بحيث يكون من الصعب إزالة هذه الرسوم، إلا بالعمليات التجميلية.

وما يهمنا هنا هو التأكيد على أننا لا نسعى إلى إعادة إحياء تقاليد الوشم، بل نعتقد أن البحث فى هذا المجال كالبحث فى الحكاية الشعبية والعمارة والنسيج: من الممكن أن يضع بين أيدينا مزيداً من الشواهد الإنسانية التى تساعدنا على تحليل وتأويل تراثنا البصرى مثل الأيقونات الصخرية المقدسة، وحرى بنا إذن آن نسجل وندرس ونحتفظ بهذا اللون من التراث، نظراً لقيمته التاريخية.

وأخيراً، يبقى الجمال الجسدى حلماً ومطلباً يبحث عنه الإنسان. ولا بد من الرضا عن الذات وقبولها، ولابد من تنمية الشخصية المتوازنة المتكاملة والسعى إلى تعديل نقاط ضعفها بشكل إيجابى مثمر، ولابد من الاهتمام بالأعمق والأروع، وليس بالشكل على حساب المضمون والجوهر، ولابد من بناء الجسم الصحيح الجميل والعناية به وإصلاح ما يمكن إصلاحه فيه دون تطرف أو إهمال، بعيداً عن البحث فى صيحات الموضات والتقليعات الغريبة ومشكلاته.

**الخلاصة:**

* عرف المصريون القدماء الوشم قبل 4 آلاف سنة خاصة عند النساء لأغراض التجميل، واعتبروه أيضاً نوعاً من افتداء النفس للآلهة.

* انتقل الوشم إلى حوض البحر المتوسط والجزيرة العربية حتى وصل إلى الصين .

* فى الهند كانت مراسم الزواج تتضمن وشمهم برسم واحد يؤكد أنهما قد أصبحا زوجين .

* عرفت الجزر البريطانية الوشم وانتشر بين أفراد الأسرة الحاكمة، وفى عام 1969م حُرِّم الوشم رسمياً فى بريطانيا .

* عُرف الوشم فى الولايات المتحدة الأمريكية فى القرن التاسع عشر الميلادى واستخدمه الرؤساء وأشهرهم "ترومان وكيندى"

* استعمل اليابانيون الوشم واختفى فى القرن الـ 15 ثم عاد ثانية، وفى عام1870م حُرِّم فى اليابان.

* يستخدم الوشم فى غينيا كدليل على انتقال الصبية إلى مرحلة الرجولة ويعتبرونه أثراً لأسنان الآلهة التى عضت الموشومين ليصبحوا رجالاً .

* فى بلاد النوبة يعتقدون أن الوشم فوق العين يقوى النظر، بينما قبائل أفريقية تستخدم الوشم لإبطال السحر ووقاية من الحسد والعين، وبعض القبائل العربية تستخدم الوشم الأخضر للزينة والأسود للحماية من العين بزعمهم .

* أشارت الأبحاث إلى أن 56٪ من الشباب الموشومين عاطلون عن العمل وظروفهم الاجتماعية غير مستقرة .

* انتشر الوشم فى السويد والمغرب، و41٪ منهم يعانون من عدم الاستقرار واختلال الأحاسيس، وكذلك انتشر فى مصر.

* يقوم نساء البدو فى بعض البلاد العربية بوشم أذرعهن ووجوههن لغرض الزينة ومنع الحسد والعين.

* يجهل مستخدمو الوشم دلالات الرموز والنقوش والصور التى يرسمونها على أجسادهم، فـ "النسر" مثلاً يرمز للحرب والقوة النفسية، و"المرساة" ترمز إلى الخلاص والأمان، و"الخوذة" ترمز إلى الأفكار المخنوقة، و"القط" يرمز إلى السحر وسوء الطالع.. إلخ .

* يعود "الوشم" إلى ديار المسلمين على أجنحة الموضة والرقى والتقدم!! وبدلاً من الواشمة العجوز سابقاً جاءتنا (ديبرا روبنسون لورانس) من لندن للخليج لتروج فى دورات تدريبية للوشم باعتباره ماكياجاً دائماً يناسب بزعمها من يشتكين من الحساسية والتعرق وعدم ثبات الماكياج !! .

* حتى يتخلص مروجو الوشم مما لصق بالوشم من سمعة سيئة سعوا إلى تغيير اسمه إلى (التاتو).

**الهوامش:**

(1) قبيلة الصقر هي إحدى القبائل العربية التي كانت تسكن في مدينة بيسان ومحيطها في شمال فلسطين وقد تم تهجيرها من أراضيها في نكبة العام 1948م على يد العصابات الصهيونية.

(2) هو الاسم الذي كانت تطلقه نساء قبيلة الصقر على عملية التجميل " والكلمة بلهجة القبيلة".

(3) هي الكلمة المرادفة لكلمة "وشم" في لهجة قبيلة الصقر.

(4) حلقة صغيرة كالخاتم توضع في الأنف مصنوعة من الذهب أو الفضة.

(5) هو المسمى الذي كان يطلق المرأة من " النور" التي تمتهن عمل الوشوم حسب لهجة قبيلة الصقر.

(6) هو أحد أنواع الوشوم ويكون على شكل خط منقط أو متصل يمتد من الشفة السفلى حتى أسفل نقطة في الذقن.

(7) أحد أنواع الوشوم وهو يغطي كل الذقن وأسفل الشفة السفلى حتى أطراف الشفتين.

(8) نوع آخر من أنواع الوشم عند نساء قبيلة الصقر.

(9) هي أحد أنواع الوشم الخاصة بالرجال وتكون على شكل درع يوضع على الصدر في وقت الحرب للوقاية من ضربات السيف أو الرمح أو السهم.

(10) يقصد بها كي الذراع بالنار وذلك لتكون أقوى عزما وأدق رميا للرصاص.

**المراجع:**

* ميساء الجردي – جريدة الثورة – مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر – سوريا – عدد رقم 13563 .
* "يرك بكرجي" عارضة الأزياء التركية أول من طبق هذه الصيحة ثم ممثلة مشهورة فاشتهر "التاتو" .
* "مجلة الأسرة" العدد 131 صفر1325هـ.
* د.عبد اللطيف محمود البرغوثي – منشورات الجامعة الليبية – شبكة المعلومات الدولية.
* مجلة عالم الفكر – المجلد السادس – العدد الرابع – يناير – فبراير – مارس 1976 م
* أحمد المرجاوي– معهد جمال الدين الميلادي .
* الحاج عمرو زبيدة – الأستاذ عمرو بغني – مركز الدراسات الليبية.
* فابريتشيو موري – تادرارت أكاكوس – ترجمة فؤاد الكعبازي – منشورات مركز الدراسات الليبية.
* د.عبد الكبير الخطيبي – الاسم العربي الجريح – دار العودة – بيروت 1/ 9 / 1980 م.
* سها الشيخلي – جريدة المدى.
* موقع منتديات أحباب – شبكة المعلومات الدولية.
* محمود شاهين – آفاق حواء – شبكة المعلومات الدولية.
* سعاد أحمد أبو برشوسة – منتديات الهندسة نت – منتدى تراثيات.
* منتديات الساري – شبكة المعلومات الدولية.
* مأمون خلاف – شبكة المعلومات الدولية – www.palestinian italian culture.Com

## بين التشكيل والأدب
## (التأثير.. والتأثير المضاد)

حامد أنور

بين الفن التشكيلي والأدب منطقة مشتركة، حسية ومظللة في آن واحد، فهما لغتان مختلفتان في القواعد والأدوات لكنهما تشتركان في الطريقة التي تحدث فيها عملية الاقتناص الجوهري بين اللغوي والبصري، بين الإشاري الدال وما هو تمثيلي في محاولة إلى التوصل لاكتشاف العلاقات بين الأشياء المفارقة والمتناقضة ظاهرياً.

إن فكرة التمثيل في فهم العلاقة بين الرسم والشعر هي فكرة جوهرية تكلم عنها الفلاسفة المسلمون، انطلاقا من الفكرة الأرسطوطاليسية في محاكاة الطبيعة كنقطة لقاء مشترك بين هذين الفنين (الرسم والشعر).

إن ابن سينا يعتقد بأن ثمة أخطاء ممكنة في عملية المحاكاة من طرف الشاعر: "الشاعر يخلط من وجهين: فتارة بالذات والحقيقة إذا حاكى بما ليس له وجود ولا مكانه، وتارة بالعرض إذا كان الذي يحاكى به موجوداً لكنه قد حرف عن هيئة وجوده، كالمصور إذا صور فرساً فجعل الرجلين وحقهما أن يكونا مؤخرين، إما يمينين أو مقدمتين" وهو يدفع بمقاربة الشعر بالتصوير إلى درجة اعتقاده أن تصوير الشاعر يجب أن يكون (واقعيا).

أما عبد القاهر الجرجاني فإنه يدفع بفكرة ما يسميه (التخييل)، وليس المحاكاة، إلى معنى جديد وهو يقرنُها بالتصوير، هذا النص يمكن أن يعتبر تأويلاً سيكولوجيا لعملية التذوق الجمالي التشكيلي. أما الفارابي فإنه يرى بين صناعة الشعر وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها، أو نقول إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً، وذلك أن موضع هذه الصناعة التأويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ – وأن بين كليهما فرقاً– إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم".

إذاً لكلا الفنين قواعد داخلية وأدوات مخصوصة في النفاذ إلى (التمثيل) و(المحاكاة) و(التشبيه) و(التخييل) المطروحات كلها كنقاط لقاء أساسية بين الشعر والرسم، سوى أن العلاقة تظل على مستوى ما هو عميق من أجل اكتشاف العالم وتشييد معرفة أفضل به لم يكن الحديث البتة يجري عن محاكاة ساذجة، كما لو نتكلم عن رسم واقعي، فوتوغرافي أو نتكلم عن شعر وصفي بارد.[1]

في بداية القرن العشرين تأثر الشعراء الشبان بالتصوير الزيتي، وجيل ما بعد الحرب العالمية الأولى كان يبحث عن توجهاته عند الفنانين التشكيليين، متجهين نحو شعر بصري أكثر، وهؤلاء الشعراء أقاموا علاقات حميمة مع بيكاسو وبراك ودوران بل إن بعض الشعراء، مثل ريفردي وسالمون وسندرار، شرعوا في كتابة مقالات عن أعمال التشكيليين، أما الشاعر أبولينير فقد صار منظّر التكعيبية والمدافع عنها بكتابه «الرسامون التكعيبيون» الصادر في1913 .

والحركة السريالية، منذ بدايتها، أكدت على حقيقة أن الشعر يمدّد تخومه وراء حدود الاتصال اللفظي ليشمل أشكالا وطرائق من التعبير الفني لذا بدأوا، على نحو مقصود، في إلغاء التخوم بين الشعر والرسم، واختاروا أن يفعلو ذلك بأساليب غامضة ومدروسة لإثارة الخيال عن طريق خلق التنافر والتعارض .

إن العلاقة الوثيقة بين الرسم والشعر، على اعتبار أن الرسم هو حقل الإيحاء الأكثر خصوبة للشعر شرط أن يتحرّر من همّ استعادة الأشكال كما هي من العالم الخارجي، ولقد شهدت الحركة الدادائية، وبعدها السريالية، تعاونا كبيرا بين الشعراء والرسامين والموسيقيين، ولم يسبق للشعر والتصوير أو التشكيل أن تضامنا وتفاعلا مثلما حدث في هذه الفترة، حيث كان الشعراء يرسمون والرسامون ينظمون القصائد، عندما نستعرض أسماء التشكيليين، سواء ضمن الحركة السريالية أو غيرها، نلاحظ بأن عدداً منهم كان يمارس الرسم إلى جانب كتابة القصيدة، مثل: وليام بليك، هوجو بال، تريستان تزارا، إل جريكو، جان آرب، ماكس جاكوب، فرانسس بيكابيا، مایاکوفسكي، بول إيلوار، أندريه بروتون، بيكاسو، جان كوكتو، جاك بريفير، مارسيل دوشان.. صلاح جاهين، وغيرهم.

إن التماثل بين الشعر والتشكيل يتجلى من خلال طبيعة العلاقة بين كل منهما نظرا لما يشكلهما من خطابات

إبداعية متماثلة ومتناظرة وتاريخ هذه العلاقة يرجع إلى ما قبل العصرين الإغريقى والرومانى، عندما ساد التأثر بين الأجناس الفنية خصوصا بين (الرسم والشعر) لدرجة أصبح فيها الحديث عن قصيدة للوحة أمرا بديهيا لا وجود لأثر الشك فيه.. وهكذا أصبحنا نقرأ عبارات مثل، فضاء الأشكال، بحر الرموز، موسيقى الألوان، إيقاع الزخارف، أصوات اللوحة.

"ولعل أقدم نص نعرفه فى تاريخ الأدب والنقد الغربى عن هذه العلاقة الساحرة الغامضة بين الشعر والفنون التشكيلية هى العبارة المنسوبة إلى "سيمونيدس الكيوسى" (من جزيرة كيوس فى بلاد اليونان، وقد عاش حوالى 556 إلى حوالى 468 ق.م) الذى يقول فيه، أن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت".(3)

والمهم فى هذه المقولة الشهيرة، التى كثرت شروحاتها وتعددت تأويلاتها عبر العصور، أنها أكدت التماثل القائم بين الأجناس الإبداعية، وبصفة خاصة الشعر والتشكيل، إلى درجة دفعت النقاد فى عصر النهضة (القرن الخامس عشر) إلى قراءتها بشكل آخر، كما يقول هوراس: "كما يكون الشعر يكون الرسم".

وإذا كانت العلاقة بين الشعر والتشكيل لم تتجاوز فى العصور القديمة حدود "المؤالفة" بينهما، فإنها أخذت فى إرساء دعائمها انطلاقا من أواخر القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا، حيث بدأ الإحساس بشاعرية الرسوم، وبنزعة الشعر إلى الرسم والتشكيل، ومن أبرز الأعمال التى أنجزت فى هذا السياق، النماذج التالية:

– السمات القصصية فى أعمال الفنانين السورياليين منهم: جورجيو دوشيريكو – ماك إرنست.

– تأثير الفنون التشكيلية الحديثة (رودان، سيزان، كالى، بيكاسو) على شعر (ريلكه).

– القراءات العديدة التى ارتبطت بلوحة الجيوكاندا (الموناليزا) والتى أسالت العديد من القصائد كان أبرز هذه القصائد التى أنجزت بلغة شعرية خالصة:

موناليزا – إدوارد دودوف.

المرأة – برونو ستيفان شيرر.

جيوكاندا – توماس مكجرفى .

كما استلهم العديد من الشعراء الصور واللوحات التشكيلية فى قصائدهم فالشاعر بييت برشبيل ألف ديواناً كاملاً مستوحى من الصور واللوحات الفنية لمختلف الرسامين سماه "الصور وأنا"، كان ذلك عام 1968، ولوحة "الزرافة المحترقة" لسلفادور دالى بمتحف الفن فى مدينة "بازل" السويسرية استلهمها الشاعر"برستيل"، كما استلهم الشاعر الألمانى بيتر يوكوسترا لوحة "أشخاص وكلب أمام الشمس" للفنان الأسبانى خوان ميرو.

ولوحة "حقل القمح مع الغربان" لفانسان فان كوخ التى أسالت مطرا من النصوص الشعرية لشعراء عظام، والتى تعتبر آخر ما رسم فان كوخ قبل إقدامه على الانتحار، أما فى الشعر العربى، فربما يكون الجاحظ أول من التفت إلى طبيعة الشعر من حيث هو "ضرب من النسيج وجنس من التصوير".(4)

وتطورت المسألة تدريجيا عند عبد القاهر الجرجانى (صاحب نظرية النظم المشهورة) الذى يقارن بين عمل الشاعر وعمل الفنان التشكيلى، على أساس أن الاحتفال والإبداعية فى التصويرات والتخييلات الشعرية تفعل فعلا مماثلا بما يقع فى نفس المشاهد للوحات التشكيلية.، وإذا عدنا إلى لوحة "الجيوكاندا"، التى رسمها الفنان الإيطالى ليوناردو دافنشى بين عامى 1500 و1504 (والتى تمثل بورتريه لزوجة أحد كبار تجار فلورانسا) وأن من أجمل ما قيل عنها شعرا قصيدة "الموناليزا" التى كتبها الشاعر الألمانى كورت توخولسكى عام 1929، والتى قال عنها "هانز ما ير" الناقد الأدبى: هذه القصيدة المشهورة من الموناليزا قصيدة متشائمة على طريقة الفيلسوف شوبنهاور".

وتقول القصيدة:

الموناليزا
لا أملك أن أحول نظراتى عنك
لأنك معلقة فوق الرجل الموكل بحراستك
وقد شبكت يديك الناعمتين
ورحت تبتسمين فى سخرية
أنت مشهورة شهرة ذلك البرج فى بيزا
وابتسامتك تؤخذ مأخذ الدعابة
أجل .. لماذا تضحك الموناليزا؟
هل تضحك علينا بسببنا
على الرغم منا، معنا
ضدنا – أم ماذا ؟
أنت تعلميننا فى هدوء ما ينبغى أن يحدث

لأن صورتك، يا ليزا الصغيرة تقول:
من خبر هذا العالم خبرة كافية
فلا بد أن يبتسم وأن يضع يديه على بطنه ويسكت .

أما من ناحية السرد فإن اللوحة لعبت دوراً مهماً ومحوريا، فبالنظر إلى ما استندت إليه رواية "شيفرة دافنشي" للكاتب دان براون، إذ تعد اللوحة المفتاح الرئيسي والوحيد إلى (لغز الكأس المقدس) المحور العام الذى تدور حوله الأحداث، حيث يقول السيد "تيبينج" أحد الشخصيات الرئيسية فى الرواية أن ليوناردو كشف الأمر تماماً فى هذه اللوحة، كما تتعرض الرواية للكثير من الأعمال الفنية للرسام الشهير دافنشى، وفوق جدارية كنيسة سانتا ماريا فى ميلانو بإيطاليا رسم دافنشى لوحته الأسطورية "العشاء الأخير" التى ضمنها الكثير من الأسرار والرموز حول عقائده، ويقدم دان براون قراءته الصادمة محاولا فك الشفرات وتحليل الخطوط داخل اللوحة، وتمثل لوحته الشهيرة "العشاء الأخير" من أشهر اللوحات التى أثارت جدلا كبيرا، فالرواية تعتبر علامة فى تاريخ الأدب الحديث جسدت لعملية التأثير المباشر للفن التشكيلى على الأدب من خلال الحدث الدرامى الذى اتبعه الكاتب محللا الرموز والإسقاطات التى تبنتها الأعمال الفنية.

أما "الأنثى المقدسة" فهى عقيدة جوهرية لدى جماعة "سيون السرية" داخل العمل الأدبى .. ولتأكيد هذه الفكرة يقدم دان براون قراءة جمالية ممتعة ومبدعة فى لوحة "الموناليزا" والتى تعكس بوضوح إيمان ليوناردو دافنشى بالتوازن بين الذكر والأنثى. فالموناليزا كما يؤكد الخبراء لا هى ذكر ولا هى أنثى ولكنها التحام بين الاثنين، بل إن تحليل اللون بواسطة الكمبيوتر وتحليل صورة دافنشى نفسه يؤكد نقاطا متشابهة بين وجهيهما، كما تناولت الرواية معظم الأعمال الفنية لليوناردو جاءت فى سياقات عديدة مثل لوحته "الرجل الفيتروفى":

" الرجل الفيتروفى": قال لانغدون بلهفة، لقد أبدع سونيير نسخة مطابقة بالحجم البشرى عن أشهر رسم لليوناردو دافنشى.

وباعتبارها أكثر لوحة دقة من الناحية التشريحية فى زمانها، أصبحت رائعة دافنشى، الرجل الفيتروفى اليوم أيقونة للحضارة، فتراها فى كل أنحاء العالم على الملصقات ووسائد فأرة الكمبيوتر والقمصان، ويتكون هذا الرسم المشهور فى دائرة مثالية رسم بداخلها رجل عار.. ذراعيه ورجليه ممدودين فى وضعية نسر باسط جناحيه.

دافنشى، أحس لانغدون برعشة من الذهول، إن وضوح مقاصد سونيير كان أمراً لا يمكن إنكاره، ففى اللحظات الأخيرة من حياته، تعرى القيم من كل ثيابه وشكّل جسده فى صورة واضحة مثّلت رسم الرجل الفيتروفى لليوناردو دافنشى.

كانت الدائرة هى العنصر الأساسى المفقود، رمز أنثوى يمثل الحماية، فالدائرة المرسومة حول جسد الرجل العارى أكملت القصد من رسالة دافنشى – التناغم بين الرجل والمرأة. إلا أن السؤال الذى يطرح نفسه الآن هو لماذا قام سونيير بتقليد رسم مشهور كهذا؟

كما أفسحت الرواية لجدارية "العشاء الأخير" مساحة كبيرة مستعينة بتحليل الرموز التى غلّفت العمل لتدخل فى منطقة شائكة بين الرمز البصرى وعملية التخييل بما يوازى الصورة الذهنية فى السياق الأدبى على النحو التالى:

ارتسمت على وجه الفتيات فى القاعة ابتسامة عريضة.

"ملاحظة أخرى يا شباب، لقد تكلمنا اليوم عن دافنشى عرضاً إلا أننا سنتوسع فى دراسته أكثر أثناء هذا الفصل. كان دافنشى حسب كافة الوثائق التاريخية قد نذر نفسه للعبادة القديمة للآلهة الأنثى. سأعرض عليكم غدا لوحته الجدارية العشاء الأخير وهى أعظم تقدمة للأنثى المقدسة على الإطلاق".

قال أحدهم: "أنت تمزح أليس كذلك؟ كنت أعتقد أن موضوع لوحة العشاء الأخير هو المسيح!".

فغمز لانغدون: "فى تلك اللوحة رموز مخبأة فى أماكن لا يمكن أن تتخيلوها".

وإذا انتقلنا إلى السرد العربى لا يكاد يخلو أيضا من رموز وإشارات لونية تعكس رؤى تشكيلية، أو إيجاد علاقات متشابكة وإحالات لمشاهير الفن التشكيلى فى العالم داخل العمل، مع التأكيد المستمر على العلاقة المتأصلة بين الفنون (الرسم والأدب):

كما فى النص التالى من رواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة أحلام مستغانمى:

قلت و أنت تحدقين فى ذلك الجسر الحجرى الرمادى، الذى يجرى تحته نهر السين بزرقة صيفية استثنائية:
أنت محظوظ بهذا المنظر، جميل أن تطل شرفتك على

نهر السين، ما اسم هذا الجسر؟

قلت.

إنه جسر ميرابو، اكتشفت أخيراً أن " أبو لينير" قد خلّد هذا الجسر فى عدة قصائد، عثرت على بعضها منذ أيام فى ديوان له، يبدو أنه كان مولعًا به، إن الشعراء مثل الرسامين لهم عادة لا تقاوم فى تخليد كل مكان سكنوه أو عبروه بحب بعضهم خلّد ضيعة مجهولة، و آخر مقهى كتب فيه يومًا، و ثالث مدينة عبرها مصادفة، و إذا به يقع فى حبها إلى الأبد.

سألتنى:

و هل رسمت أنت هذا الجسر؟

أجبتك متنهداً:

لا.. لأننا لا نرسم بالضرورة ما نرى، و إنما ما رأيناه يومًا و نخاف ألا نراه بعد ذلك أبداً، و هكذا قضى " دولا كروا" عمره فى رسم مدن مغربية لم يسكنها سوى أيام، و قضى " اطلان " عمره فى رسم مدينة واحدة... هى قسطنطينية.(5)

و فى مقطع آخر تستدعى الكاتبة فيه شخصية دافنشى، وتؤكد على براعته وعظمته فى تخليد اسمه على لوحة الموناليزا كما فى السياق التالى:

أتذكر وسط ارتباكى " ليوناردو دافنشى"، ذلك الرسام العجيب الذى كان قادرا على أن يرسم بيده اليمنى و يده اليسرى بالإتقان نفسه، بأى يد تراه رسم " الجو كندا " ليمنحها الخلود والشهرة؟ و بأى يد يجب أن أرسمك أنا.

ماذا لو كنت المرأة التى لا ترسم إلا باليد اليسرى، تلك التى لم تعد يدى؟

خطر ببالى مرة أن أرسمك بالمقلوب، و أجلس لأتفرج عليك ، عسانى أكتشف أخيراً سرك.

فربما كانت هذه الطريقة الوحيدة لفهمك.

وترى أن من يرسم 'بورتريه' لهــا لابد أن يكون فنانا مشهورا. وأطلقت لخيالها العنان.. ماذا لو كان بالفعل مشهورا، سوف تخلد إلى الأبد فى عمل فنى يمكن أن يعرض فى باريس أو فى سلفادور دا باهيا! يمكن أن تصبح أسطورة! (6)

أما الكاتب البرازيلى باولو كويلو فى روايته " إحدى عشرة دقيقة " لم يغفل هو الآخر الإحالة إلى هذا الفن كما هو واضح من سياق الرواية:

اللوحة لـ دولا كروا.

هو الرسم.

إنه شيء جامد، حركة متقطعة، صورة غير وفية لأصل، علم لا أحد يهتم به، إلا الرسامون طبعا الذين يعتبرون أنفسهم كائنات عالية نيرة العقول فيما هم لم يتطوروا كما فعل سائر البشر. (7)

ولا يختلف السرد عن الشعر، فى الإحالة إلى عناصر التشكيل سواء من ناحية التصوير الموحى أو استغلال العناصر اللونية بكل ما تحمله من دلالات ورموز، فعندما يؤكد صلاح جاهين -الرسام والشاعر- على براعة الشاعر الكبير فؤاد حداد فى رسم الصورة الأدبية وتجسيدها داخل النص الشعرى بما يتوازى ولوحة تشكيلية محتشدة بكل تفصيلات الحياة، وهو ما أشار إليه جاهين فى قصيدته "والد الشعرا" عندما قال:

كل المنازل.. مفتوحه

كل المسائل مشروحه

الدنيا – لمتها اللوحه... فى شعر فؤاد

وصلاح جاهين الرسام والشاعر الذى امتلك القدرة على رسم صورة أدبية بليغة تتوازى تماما مع اللوحة التشكيلية برزت من خلال رباعياته التى تمثل خلاصة الحكمة والفلسفة والتنظير فى آن واحد.

إن القدرة على التصوير اللفظى يأتى موازيا للتصوير اللونى إذا ما وظفت الأدوات الملائمة لكل من التشكيل والشعر، كما يتضح من خلال قصيدة "إبريق ذهب" لصلاح جاهين:

أبريق دهب

و مخّده من ريش النعام...

تشرب سيادتك، تنجعص آخر غرام

ترفع عينيك تلاقى منجه مدلدله

و فاكهه ياما متلتله

أصناف من اللى الكيلو مش عارف بكام

منجه، وفراوله، وموز، وتفاح يا وله

و خوخ و برقوق م التمام...

ياللعجب،

البرتقان ويا العنب،

فى غصن واحد... يا سلام .

ثم يكمل القصيدة كاشفا الحقيقة ومجيبا عن تساؤلات كثيرة قد تبدو غامضة للبعض، والجملة التى تمثل المفتاح الرئيسى للقصيدة، كما فى اللوحة تماما إذا ما توصل

القارئ إليها أمكنه فك باقي الرموز جاءت في ختام القصيدة.

ما هي جنه طبعا يا مهاب..

وتتجلى الصورة الشعرية المتدفقة في نماذج الشعر الحديث أيضا بما تتوازى مع الصورة التشكيلية، محتشدة بالدلالات والرموز والإحالات كما في النص التالي للشاعر عزت إبراهيم:

رافع ديل جلابيته..
ومالي الحجر بشر..
ورفوف..
وكراسي وعربيات.
بيمد إيديه..
يسحب في حاجات .. يرميها بعيد..
وحاجات يرفعها لفوق..
وحاجات يدفنها.
غبي.
بيديق حجره ساعات،
ولحد الخنق..
وساعات تلقاه فضفاض،
فتوه..
مجنون.
بيحب الزيف..
عمره ما بيفرق بين اللي بيديله بارود..
واللي بيديله رغيف..

**رمزية الألوان ودلالتها:**

لا يقل استعمال اللون في الشعر أهمية عن استعماله في اللوحة، فالشعر يسعى جاهدا لرسم المشاهد التي تمتلك الأثر، وتصل في مستواها إلى أثر اللون وهي كثيرا ما تتكئ على عنصر اللون، لأن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة بالمشاعر واستخدام اللون في الشعر العربي واسع جدا يمكن الاستشهاد على ذلك ببعض الأبيات ولكل لون دلالته الخاصة فهو يستخدم اللون الأحمر لدلالته على الحرب وبشاعتها، واللون الأسود كما في قول امرئ القيس يربط بين اللون الأسود والضيق والاختناق والقبح:

وليل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليبتلي

فالألوان مظهر من مظاهر تجلي الجميل، وتتجلى خبرة الخبير بالألوان من خلال إحساسه بتوافقها أو تنافرها، وقد كان للإنسان البدائي، ولعاً فطرياً ، فللحرب ألوانها وللأفراح والأحزان ألوانها، وقد برزت الظاهرة اللونية في الشعر العربي قبل الإسلام ممتزجة بالأساطير الأولى.

إن اللون ظاهرة فنية صاحبت نشأة الفنون لدى الإنسان، ودخل اللون بوصفه أداة طقسية في عقائد الإنسان القديم، كما استخدم في الزخارف السحرية على جدران الكهوف وعلى الخناجر وفي التمائم وعلى جسد الإنسان ليمنحه القوة ويدفع عنه كيد الأعداء والأرواح الشريرة، وكانت الطقوس القديمة مكونة من اللون والصوت والحركة وأصبح اللون فيما بعد رافدا أساسيا للغة المجازية التي بدأ تكونها على أنها حقيقة، ثم انصب تاريخ اللون بجذوره الأسطورية في الصورة الشعرية التي أصبحت فيما بعد حاملة لسر اللون وظلاله البعيدة، وبالنظر إلى الطبيعة نجدها المصدر الأساسي الذي يساعد الشاعر في تكوين الصورة الدالة التي يمثل اللون عنصرها الأساسي.

إن علماء النفس لاحظوا أن اللون الأحمر يثير روح الهجوم والغزو والثأر ويخلق نوعا من التوتر العضلي ويثير المخ وله خواصه العدوانية ويرتبط بالرغبات البدائية، ويبعث على البهجة والانشراح، كما ذكرت الألفاظ المعبرة عن هذا اللون الذي اكتسب أهمية ميثولوجية لارتباطه بلون الدم، والدم يعني أيضا النفس والروح وكأن هذه اللفظة تمثل العلاقة بين الدم والحياة، وقد دخل الدم عنصرا أساسيا في طقوس عرب الجاهلية، فقد كانوا يخضبون أصنامهم بالدم، وكانوا يقسمون بالدم، ويسفحون دم النوق على القبور ويخضبون نحر الفرس السابق بالدم، وكأن سكب الدم على الحيوانات يكسبها قوة كبرى.. وقد ارتبطت بعض الأساطير العربية القديمة باللون الأحمر وقد انعكس هذا كله في الشعر الجاهلي على وجه الخصوص.

اللون الأصفر وهو من عائلة الألوان الساخنة ويمثل قمة التوهج والإشراق لارتباطه بلون الشمس، والفاقع منه ينشط الذهن، لذلك يقترن اليوم الغائم بالخمول والكآبة، وقد وضع العرب عددا من الألفاظ للتعبير عن هذا اللون، وربطوا في شعرهم بين اللون الأصفر وبين الشمس كما ارتبط اللون الأصفر بجمال المرأة المرتبط بالشمس.

أما الوجه الآخر للشمس، وهو وجه يمثل القسوة والجبروت بنيرانه اللافحة فالشمس (نار ونور) واقترن

اللون الأصفر أيضا بالقحط والجدب والجبن والغدر، لقد أسهم هذا اللون فى تشكيل الصور الشعرية حسب دلالاته المختلفة.

اللون الأبيض وهو أول الألوان البسيطة، ويمثل الضوء الذى لا يمكن رؤية لون آخر بدونه، وكل الألوان الأخرى مضمنة فى هذا اللون، وهو من الألوان الباردة التى تبعث حالة من الهدوء والطمأنينة والاسترخاء، كما أنه لون الطهارة والنقاء والثقة والتواضع والرقة والسلام، وقد يكون رمزا للكآبة والحزن باعتباره من الألوان الباردة، وقد وضعت له العربية العديد من الألفاظ وشكل هذا اللون بألفاظه الأساسية والثانوية عددا من الصور الشعرية النمطية، فقد ارتبط بالأنوثة وبرز بروزا كبيرا فى الشعر الجاهلى، فالمرأة بيضاء أو هى بيضاء مشربة بالصفرة أو زهراء وأسنانها ناصعة البياض، أما الرجل الموصوف بالبياض فهو نقى العرض من الدنس، كما ارتبط اللون الأبيض باللون الفضى للقمر، وارتبط القمر بالثور الوحشى الأبيض الذى كان من الحيوانات المقدسة عند بعض الشعوب، والممدوح فى الشعر العربى هو دائما أبيض اللون "البياض المعنوى"، ويشبه القمر، إن اللون الأبيض كان ينسرب فى نسيج الصور الشعرية بدءا بصورة المرأة وانتهاء بدلالات الموت والجدب فى صورة الشيب.

اللون الأسود هو أغمق الألوان ويمثل الظلام الكامل وانعدام الرؤية، ويعد رمزا للحزن والألم والموت والخوف من المجهول والعدمية والفناء، وخصصت له العربية عددا من الألفاظ، وقد شحن هذا اللون فى الشعر العربى بدلالات عديدة، وارتبط الليل بكل ما فيه من رهبة ومخاوف وخيالات مرعبة وإحساس بالعدمية والضعف، وارتبط هذا اللون بالتشاؤم، وكان الغراب رمزا للتشاؤم نظرا لسواده فهو رمز الفراق كما ربطت الصورة الشعرية بين الشيب والغراب، كذلك ارتبطت صورة الأفعى السوداء بالشر والموت.

اللون الأخضر وقد صنف فى المرتبة الأخيرة مع اللون الأزرق، لأن الزرقة درجة من درجات الخضرة، وخصصت له العربية عددا من الألفاظ لتحديد نقائه أو اختلاطه بالألوان الأخرى، وارتبط هذا اللون بعدد من الأساطير لارتباطه بلون الشجر والنبات، كما أن بعض الأساطير قد وحدت بين المرأة والشجرة. وكانت البقعة الخضراء أجمل ما تقع عليه عين العربى، وارتبط هذا اللون فى الصور الشعرية بالنعمة المرتبطة بالشدة والقوة ، وارتبط اللون الأزرق بالعين، وكانوا يتشاءمون بالعين الزرقاء، لأن زرقة العين صفة مذمومة مكروهة مخيفة فى نظرهم، ومن تداخل رموز الأساطير بعضها فى بعض ان العين ارتبطت بدلالتين متناقضتين فالعين فى الأسطورة هى الأم التى خلق البشر من دموعها وهى فى وضع آخر رمز الشر والقوى المدمرة، وقد انعكس كل هذا فى صورهم الشعرية.

إن استغلال الصفات اللونية فى تشكيل القصيدة العربية تتجلى قيمته الأسلوبية فى جعل اللغة الشعرية لغة رامزة موحية، ويتأكد ذلك إذا ما وضعت الصفة اللونية مع اسم غير متوقع فى مزاوجة واحدة، والشعر العربى يزخر بالعديد من هذه الأمثلة كما فى شعر صلاح عبد الصبور مثل قوله:

كان طفلا عندما فر عن البيت وولى
من سنين عشرة، ذات مساء، كان طفلا
وافتقدناه، وناديناه فى أحلامنا
وانتظرنا خطوه المخضر فى كل ربيع
وشكونا جرحه خلاننا.

وقد قسمت الألوان على أساس طبيعتها، ووفقاً لحركيتها فسميت الألوان الحمراء والصفراء والبرتقالية ألوان حارة، وسميت الألوان الزرقاء والخضراء والبنفسجية ألوان باردة أما الألوان البيضاء والسوداء والرمادية فسميت بالألوان الحيادية وهى التى تعطى الانسجام اللونى وتوحى بالفراغ والهواء من خلال هذه التقسيمات حسب طبيعة الألوان.(9)

إن كل نص قابل لانفتاحات لانهائية هو نص غامض مبهم عبثى سريالى، وبما أنه بهذه الصفة فهو قابل لكل التأويلات، والانفتاحات اللا نهائية التى يتحكم بها القارئ معرفياً ومزاجياً، والدليل على ذلك هو شعر الحداثة المطروح حالياً فى الساحة الدولية والعربية من الذى يحمل هذه الصفات كما فى النص التالى:

تقوم من رماد الوحى
تغوص
فى جحيم الأبيض السكران
والأحمر العاقد رابطة السفر
والأسود الميت فى الرؤى
والأصفر الخاطئ فى النقاء
والأزرق الرجعى

والأخضر المقطوع السمع
والبنفسجي العاتب(10)
ومن روائع الشعر العربي أيضا:
ولها وارد الغدائر كالكرم سوادا قد حان منه انتهاء
وحديث كأنه قطع الروض زهته الصفراء والحمراء(11)

وتبدو قيمة الصفة اللونية في خلق دلالات متشعبة غير مباشرة في المقاطع السابقة، وكل لون يحمل رموزا ومضامين ،أما النص الشهير للشاعر أمل دنقل " لا تصالح" الذي حمل العديد من الرؤى والدلالات فجرت أزمة كبيرة على مستويى الحدث والرؤية أثرت في التشكيل (الرسم) بالكيفية التي أثر فيها التشكيل على الأدب، وكما أن العديد من اللوحات الفنية دفعت الشعراء إلى الكتابة وأسالت العديد من القصائد كما سبق أن ذكر ، فإن الفنان حامد العويضي عبر برسوماته وخطوطه الرائعة عما كتبه الشاعر الكبير أمل دنقل، والمقطع التالي من القصيدة يحمل العديد من الصور والإشارات اللونية والتصوير الأدبي الموازي لضربات فرشاة قد غمست بالأحمر القاني حينا، وبالأسود القاتم أحايين كثيرة:

لا تصالح..
ولو حرمتك الرقاد
صرخاتُ الندامة
وتذكّر..
إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد
ولأطفالهن الذين تخاصمهم الابتسامة أن بنتَ أخيك)
"اليمامة"
زهرةٌ تتسربل – في سنوات الصبا – بثياب الحداد
كنتُ، إن عدتُ:
تعدو على دَرَجِ القصر،
تمسك ساقيَّ عند نزولي..
فأرفعها – وهي ضاحكةٌ –
فوق ظهر الجواد
ها هي الآن .. صامتةٌ
حرمتها يدُ الغدر:
من كلمات أبيها،
ارتداء الثياب الجديدةِ
من أن يكون لها – ذات يوم – أخٌ !
من أبٍ يتبسَّم في عرسها ..
وتعود إليه إذا الزوجُ أغضبها ..
وإذا زارها .. يتسابق أحفادُه نحو أحضانه،
لينالوا الهدايا..
ويلهوا بلحيته (وهو مستسلمٌ)
ويشدُّوا العمامة ..
لا تصالح!
فما ذنب تلك اليمامة
لترى العشَّ محترقًا .. فجأةً ،
وهي تجلس فوق الرماد ؟! (12)

كما حملت رسوم ناجي العلي العديد من الرؤى تتماس مع الأعمال الإبداعية والمواقف السياسية في وقتها، وهذا ما يؤكد أن "الأديب والفنان يمكنهما الانطلاق من أرضية واحدة هي البحث عن الجديد داخل النفس.. ويبقى الاختلاف في الوسيط المستخدم في العملية الفنية".(13)

ويتأكد هذا جليا من خلال الأعمال الفنية التي التقت مع عالم نجيب محفوظ الروائي "في عام 1959 صاحبت ريشة الفنان الحسين فوزي فصول رواية أولاد حارتنا التي نشرت بصحيفة الأهرام في مائة رسم على مدى ما يقارب العام ، وقد حفلت اللوحات بالعديد من النغمات بالأبيض والأسود .. تنوعت فيها الإيقاعات مع التحليل المعماري الذي يعطي الإحساس بالكتلة ويحفل بالتنوع والثراء".(14)

ولأن عالم نجيب محفوظ الروائي يزخر بفنيات التشكيل والرؤية، فقد جذب معه فنانين كثر ليلتقيا الأدب مع التشكيل " ولا شك أن من أهم الأعمال الفنية التي تقابلت مع عالم نجيب محفوظ ما قدمه الفنان سيف وانلي من ترجمة تعبيرية لشخوص المرايا، التي صاحبت الرواية حينما كانت تنشر بمجلة الإذاعة والتليفزيون عام 1971 (15)
.

ومن أعمال نجيب محفوظ الكثيرة التي التقت فيها الكلمة والصورة كان من خلال "أحلام فترة النقاهة" التي كتبها بعدما توقف عن الكتابة لفترة طويلة، تجلت خلالها رمزية الألوان والتشكيل البصري على النحو التالي:

أفق داكن وسحابات خضراء، بساط أخضر، قط فرعوني يسير هادئا بثبات، أرجله القصيرة تتحرك فوق البساط الأخضر.

طيور بيضاء تجتمع فوق البساط الأخضر هي طيور ممتلئة سمينة أقرب شكلا إلى الغنمات منها للطيور.

جسد أخضر لفتاة في حالة تجانس مع البساط، جسد شاب وشعر أسود كالليل يطير، ويد تحتضن زهرة حمراء

تضفي بهاء ورونقا على وجه برتقالي مجرد الملامح والتفاصيل، قمر مضيء بالأصفر والأحمر يحتل موقعا يربط الفضاء الداكن بزرقته بخضرة البساط، وشذرات من الأبيض المشوب بالبني تحيط جسد الفتاة وتحول البصر إلى شجرات أربع في الأفق تؤكد العلاقة بين فضاء وبساط.

وتتعدد مظاهر التشكيل البصري ورمزية الألوان في العديد من السرد العربي كما في رواية "الضوء الأزرق" للروائي حسين البرغوثي في تحليله لعناصر اللون ودلالتها عندما يقول:

عندي، الأزرق لون الغربة، والغيب، وسماء الطفولة. وربما أن لنواياي السيئة لوناً أزرق.. مرّة تعلّمت العزف على البيانو، و"ألفت" لحناً ساحراً قصيراً، وعزفته لمدّة طويلة جداً، يوماً بعد يوم. ولم أنتبه لسر حبي له حتى قرأت كتاباً لموسيقار أسود، يزعم فيه أن لكل "نوتة" موسيقية لوناً خاصاً بها.

ثم يكمل:

وعند السود في الولايات المتحدة، الأزرق لون المعاناة، "لماذا أنا حزين و أزرق؟"

أما القاص عبده جبير في قصة "فارس على حصان من الخشب" فإنه استغل المساحات واللوحة والفرشاة والألوان في رسم الشخصية والجو المحيط بما يوازي الصورة التشكيلية:

هل أنتِ متعبة؟ هل أنتِ .. ؟

أنا لا شيء. فقط. لو أنني أستطيع أن أجلس بنفس الروح لأكمل الرسم.

حاولي. استعيني بالمقعد الواطئ.

جلست ووجها إلى اللوحة، وضعت الريشة في يدها كما وضعت الألوان على مائدة صغيرة بجوارها، وصنعت لها كوباً من الشاي ووضعته بجوارها، وتراجعت وجلستُ بعيداً في نهاية الصالة الفسيحة وأنا أقلب صفحات الجريدة.

رفعت يدها الرقيقة وهي ترتعش، ولامست الورقة البيضاء ثم سقطت يدها إلى جانبها، وظلت منحنية للأمام، وشعرها الفاحم يغطي رقبتها الطويلة البيضاء.

إن العلاقة الجدلية بين التشكيل والشعر تتجلى من جهة أخرى في لجوء الشعراء إلى استخدام شكل طباعي جديد ومغاير، فبدلا من الكتابة الأفقية والمتتالية، يتم اللجوء إلى وسائل طباعية وبنائية تشكيليةبحيث ينحو الإخراج الطباعي إلى تنظيم القصيدة كلوحة في فراغ الصفحة، وكان القصد صدم حاسة البصر، وليس الذهن فقط، بتنظيم أو تنسيق عناصر القصيدة على الصفحة مثلما يفعل الرسام عندما يملأ قماش لوحته(16) .

وفي قصيدة "ويستحقون الحياة الأخيرة" من ديوان مرايا العطش للشاعر عمارة إبراهيم نموذج لعملية التشكيل الطباعي التي تعتمد على التشكيل البصري واللغوي معا، والتي جاءت على هذا النحو:

يقولون:
إن البحر
هائج
ذهبنا إليه
دون جمعٍ
ودون البندقية
ورحنا
نعيد الروح حقلاً
وبيتاً
صلاة فوق الدروب(17)

أما الشاعر إبراهيم خطاب فقد استغل المساحات البصرية على نحو مغاير للكتابة الأفقية معتمدا على تشكيل المعنى اللفظي بما يوازي الرؤية:

كم سطر باقي لفردسة
ميامينك الخجلى
نعالك
يا
ياقوت الجسد
ت
خ
ط
إحساسك
كنغمة موسيقى(١٨)

ويقول في قصيدة أخرى:

الأشواق
سفاف
م
ن
ث

و

ر

كتر ألف خيرك– يا عديلة– وهمي.. (19)

من خلال النماذج السابقة يتضح أن هناك تأثيراً وتأثيراً مضاداً بين (الرسم والشعر) لكن الناقد سمير غريب يقول: "أثرت الفنون التشكيلية وستظل تؤثر في الوسط المحيط بها. ولم ولن يقتصر تأثيرها على نقاد ومؤرخي الفن فقط. وإذا كان هؤلاء يمثلون الجانب المتخصص في العلاقة بين الفنون، إلا أن علاقة الجمهور العام بها هي هدف علاقة النقاد والمؤرخين بها، وبين الاثنين – الجمهور والنقاد– تقف فئة وسط.. لا تجهل الفنون التشكيلية، وليست متخصصة فيها. إنهم الكتاب بشكل عام، وهؤلاء لعبوا وسيلعبون أدوارا مهمة في تاريخ الفنون وانتشارها وعلاقتها بالمجتمع، فهم أكثر شهرة في المجتمع من النقاد والمؤرخين المتخصصين وربما أكثر تأثيرا بشكل عام أيضا.

ومن جهة أخرى فإن علاقة هؤلاء الكتاب بالفنون التشكيلية توضح فكر هذا الكاتب وشخصيته. وتلقى مزيدا من الضوء على كتاباته، فبلا شك كلما تكاملت الفنون عند الكاتب كان أصدق وأعمق تعبيرا واتسعت ملكاته وتعددت مداركه ورق إحساسه وشعوره."(20)

وعلى الجانب الآخر يرى رينيه ويليك أن الفنون قد سعت لأن تقترض التأثيرات من بعضها البعض، وأنها نجحت إلى حد كبير في تحقيق ذلك، لكنه يذهب إلى أن تلك التأثيرات ليست في النهاية أمرا متماثلا "وما وصفه النحت حين تطبق على الشعر سوى استعارة غامضة، تعني أن الشعر ينقل انطباعا متشابها بشكل ما لتأثيرات النحت الإغريقي: برودة ناتجة عن الرخام الأبيض أو مصبوغات اللدائن، سكينة، وطمأنينة، صفاء، خطوط بارزة حادة. على أننا لابد أن نعترف بأن البرودة في الشعر شيء يختلف تمام الاختلاف عن الإحساس اللمسي بالرخام، أو عن عملية إعادة التركيب الخيالية لذلك المدرك الحسي المكتسب من البياض، وأن السكينة في الشعر شيء مختلف جدا عن السكينة في التمثال.(21)

إن صلة الشعر بالموسيقى أو الرقص بعيدة عن إدراك النقاد، بينما رسخ في أذهانهم عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية، وهذا ما يتفق عليه د. عبد الغفار مكاوي حيث يقول: "إن مئات من الشعراء والفنانين تبادلوا التأثير والتأثر، فاستلهم الشاعر اللوحة والصورة والنقش والتمثال، والمعبد والمسلة والزهرية والأيقونة، وسجل إلهامه في قصيدة، كما استوحى الرسام والمصور والمثال والخطاط ومصمم البناء والمعمار..إلخ قصيدة شاعر من الشعراء فرسم وصور وخطط وجسم ما كان الشاعر قد تخيله وصوره بالكلمة والوزن والإيقاع، وقصة هذا التأثير المتبادل بين الفنون – خصوصا فن الشعر وفن الرسم– قصة طويلة يقدر عمرها بثلاثة آلاف سنة في تاريخ الأدب والفن".(22)

إذاً هناك علاقة ومنطقة مشتركة بين التشكيل والأدب يسعى كلاهما في اكتشاف الأشياء المفارقة والمتناقضة ظاهريا ويعبران عنها بالكيفية المميزة لهما سواء كان بالإشاري اللغوي الرامز أو بالإشاري البصري التمثيلي.

## المصادر

(1) ضياء العزاوي – مجلة مواقف عدد (72) صيف ١٩٩٣

(2) د. عبد الغفار مكاوي – قصيدة وصورة –*عالم المعرفة*، عدد (119)– 1987 .

(3) المصدر السابق.

(4) د. عبد الغفار مكاوي – قصيدة وصورة –عالم المعرفة، عدد (119)- 1987 .

(5) أحلام مستغانمي – رواية ذاكرة الجسد.

(6) المصدر السابق .

(7) باولو كويلو – إحدى عشرة دقيقة– أخبار الأدب العدد 620 الأحد 29 مايو 2005 .

(8) عزت إبراهيم قصيدة بعد الفاصل – مجلة الشعر العدد (127) خريف 2007

(9) منتدى الشعر المعاصر http://www.moaser.net .

(10) أنسي الحاج ص146 الأعمال الشعرية الكاملة – ج1 الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007 .

(11) ديوان الشعر العربي، اختيار أدونيس – ج2 آفاق عربية – الهيئة العامة لقصور الثقافة 2006 .

(12) موقع بوابة الشعر – http://www.poetsgate.com/

(13) محمد الشربيني ،أحلام الأديب.. أحلام الرسام، أخبار الأدب الأحد 10ديسمبر 2006 العدد(700).

(14) صلاح بيصار– كتابة بالألوان، مجلة الهلال (عدد خاص : عش ألف عام)، ديسمبر 2005 .

(15) المصدر السابق.

(16) أمين صالح، شعرية اللوحة: شعرية الأشكال http:// www.alwatannews.net/

(17) عمارة إبراهيم، ديوان مرايا العطش، أصوات أدبية –

2002، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(18) إبراهيم خطاب، ديوان مكابدة الحال ، أصوات أدبية - 2006 الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(19) المصدر السابق.

(20) سمير غريب، فى تاريخ الفنون التشكيلية ،ص 66، دار الشروق .

(21) رينيه ويليك. نظرية الأدب. ترجمة محيى الدين صبحى، مراجعة د.حسام الخطيب - ص133، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط٢، بيروت 1981 .

(22) د. عبد الغفار مكاوى ،قصيدة وصورة "مصدر سابق.

## متحف الفن المصرى الحديث

سيد هويدى

### التطور التاريخى

كانت بداية هذا المتحف متواضعة ولكن طموحة، قام بها محمد محمود خليل- أبرز رعاة الفنون وموجهى الحركة الفنية فى مصر منذ العشرينيات حتى الخمسينات، وصاحب المجموعة الرفيعة التى أهداها للدولة لتصبح متحفاً يحمل أسمه وحرمه. وفى عام 1927 نجح محمد محمود خليل فى إقناع السراى بإصدار مرسوم ملكى بتشكيل لجنة استشارية لرعاية الفنون الجميلة، تتبع وزارة المعارف العمومية، وأوصت هذه اللجنة بإنشاء متحف الفن الحديث بالقاهرة، يضم مقتنيات الوزارة مما تقتنيه من صالون القاهرة السنوى الذى تنظمه جمعية محبى الفنون الجميلة، لعرض أعمال الفنانين المصريين والأجانب. وفى العام نفسه تم تجميع الأعمال الفنية التى تم اقتناؤها من صالون القاهرة فى قاعة صغيرة بمقر جمعية محبى الفنون الجميلة بسراى تيجران بشارع إبراهيم باشا (الجمهورية الآن)، وكانت بجوار مقر نادى الشبان المسيحيين، وأضيف إلى هذه المجموعة المحدودة بضع لوحات وتماثيل، ثم انتقلت المجموعة بعد ذلك إلى موقع متحف الشمع الذى أنشأه فؤاد عبد الملك سكرتير جمعية محبى الفنون الجميلة وراعى الفنانين فى مقر عائلة موصيرى على ناصية شارعى فؤاد (26 يوليو) وعماد الدين(محمد فريد) (ليصبح أول مبنى يحمل أسم متحف الفن الحديث بمصر)، وفى الفترة من 1927 حتى 1935 بلغ عدد الأعمال الفنية المقتناة للمتحف 51 لوحة تصويرية لفنانين مصريين، وثلاثة تماثيل للفنان محمود مختار، و 64 لوحة لفنانين أجانب مقيمين فى مصر. وفى 8 فبراير 1931 أوكل إلى إدارة الفنون الجميلة إعادة تنظيم المتحف ، ونشر أول دليل للمتحف ـ يومئذ حيث كان يضم 584 عملاً فنياً- وفى عام 1935 صدر آخر دليل لمتحف الفن الحديث، وكان يباع بعشرة مليمات ويضم 224 صفحة منها 82 صورة لمختارات من قتنيات المتحف، وقد طبع الدليل باللغة العربية مع ترجمة فرنسية بالمطبعة الأميرية ببولاق، ثم نقلت وزارة المعارف المتحف إلى مقر آخر فى شارع البستان فى فبراير 1936. ثم انتقل المتحف بعد ذلك إلى قصر الكونت «زغيب» بجوار قصر هدى شعراوى فى 4 شارع قصر النيل عند مدخل الشارع من ميدان التحرير ،وقد شغل المتحف ٤٤ غرفة فى القصر بالإضافة إلى المدخل والممرات. وفى عام 1963 أغلق المتحف حيث تم هدم مبناه العريق والمكتبة الملحقة به، وفى عام 1966 انتقلت المجموعة المصرية من مقتنيات المتحف إلى مقر مؤقت فى فيلا إسماعيل أبو الفتوح بميدان فينى (ميدان السد العالى حالياً)، بينما انتقلت أعمال الفنانين الأجانب إلى متحف الجزيرة للفنون الذى سرعان ما أغلق لسوء حالته مما عرض المقتنيات ذات المكانة العالمية التى تمثل ثروة قومية نادرة لبعض الأضرار ، كما عانت أعمال الفنانين المصريين التى خزنت لمدة عامين قبل نقلها إلى فيلا الدقى إلى تلف بعضها ، وغموض مصير بعضها الآخر.

### المقر الحالى للمتحف:

فى عام 1983 تم تخصيص سراى 3 (السراى الكبرى) لتكون مقراً جديداً لمتحف الفن الحديث فى ساحة الأوبرا الجديدة وكان قد بنى المقر الجديد للمتحف فى أرض المعارض بالجزيرة عام 1946، على طراز إسلامى حديث تضمن عناصر من طراز الفن الزخرفى «الأرت ديكو » الذى ازدهر فى أوربا آنذاك، وكان إنجازاً كبيراً، أراد الملك فؤاد الأول أن يجعله طرازاً يحمل اسمه. وقد سمى المبنى المختار للمتحف بالسراى الكبرى، وخطط له أن يحتوى على أنشطة ثقافية وفنية ومتحفية مجمعة، أسوة بما فعل ملوك فرنسا وإنجلترا، والمبنى مكسو من الخارج بالأحجار، وقد أعيد تجهيزه ليلائم الهدف الجديد منه فى الثمانينيات حيث رصد مليونان ونصف من الجنيهات لهذا الغرض، واتخذت إجراءات ترميم مقتنيات المتحف فى مقره المؤقت بالدقى تمهيداً لنقلها إلى المقر الحالى الذى افتتحه السيد رئيس الجمهورية فى عام 1991.

### المبنى وطرازه

للمبنى واجهة مستطيلة بها أربعة أعمدة تحدها ثلاث نوافذ معقودة ضخمة، وثلاثة أبواب مستطيلة، وعلى جانبى البوابة برجان، ويؤدى إليها منحدر وصفان من السلالم الجرانيتية، وعلى جانبيها ساحتان كبيرتان للعروض النحتية، وعند الدخول تجد صالة كبيرة كسيت بالرخام، وبها مستويات متعددة لعرض أعمال النحت وأخرى

للجلوس والتأمل. والمبنى بطبيعته يتيح للمشاهد رؤية أعمال معينة من أكثر من زاوية ومن أكثر من مستوى .وبالرغم من تميز الموقع الحالي للمتحف كونه يضم مؤسسات ثقافية متميزة، فإنه غير كاف كمقر من حيث الحيز للوفاء بالمستهدف منه، وهو استضافة وعرض خلاصة الإبداع التشكيلي المصرى، بأساليبه وتقنياته ومذاهبه وأجياله من ناحية، وتقديم الخدمات التوثيقية والثقافية والتربوية والتسويقية من ناحية أخرى، ولابد أن تفكر وزارة الثقافة في مواقع أخرى محيطة بهذا المقر ليصبح مجمعاً من المباني المتحفية والخدمية لتقديم المجموعة الثمينة التي يكتنزها المتحف ومستقبلها المتنامي بالصورة المحققة للأهداف المشار إليها.

**متحف الفن المصرى الحديث وتغيير الدماء**

فى سبتمبر سنة 2001 أصدر الدكتور أحمد نوار رئيس قطاع الفنون التشكيلية قراراً بتشكيل لجنة عليا مؤقتة لتدارس أوضاع متحف الفن المصرى الحديث بعد أن كشفت التقارير عن ثغرات ذات شأن في عمليات التوصيف والحفظ والتخزين لأعمال الفن، فضلاً عن ملاحظات سلبية فى مجال التوثيق والتسجيل والقياس والتأريخ والترميم، والتتابع الزمنى لإنتاج الفنان، إلى غير ذلك من الآليات التكنيكية التقليدية وغير التقليدية المكرسة للرصد الاحترافى لأعمال الفن بالمتاحف، وحمايتها باعتبارها ثروة قومية لا تعرض، ومعياراً لحضارة الأمة. وقد تشكلت اللجنة التي عقدت أول اجتماع لها للاضطلاع بمهامها فى 2001/9/15 برئاسة الدكتور أحمد نوار، وعضوية كل من : أحمد فؤاد سليم، حسين الجبالى، حلمى التونى، على نبيل وهبة، د. فاطمة إسماعيل، د. محسن عطية، محمد حمزة، د. محمد طه حسين، د. مصطفى الرزاز، محيى الدين حسين، د. صبحى جرجس، د. حازم فتح الله ، د. عمر النجدى،إضافة إلى مسئولى المتاحف الفنية. ثم عقدت اللجنة اجتماعها الثانى يوم 2001/9/19 والثالث يوم 2001/9/25 والرابع يوم 2001/10/2، وقد تمخضت مناقشات اللجنة ومداولاتها المستفيضة عن ثلاثة اقتراحات ثم تقديمها من قبل أعضاء اللجنة لإعادة تنظيم متحف الفن المصرى الحديث على أساس مختلف عن السابق من كل من حلمى التونى، د. مصطفى الرزاز، أحمد فؤاد سليم وقد حاز الاقتراح الأخير الذى تقدم به عضو اللجنة أحمد فؤاد سليم على موافقة المجتمعين.

يعتمد الاقتراح المشار إليه بإيجاز على ما يلى :

تخصيص الدور الأرضى لعرض يمثل الحركة الفنية المصرية منذ سنة 1975 فصاعداً بحيث يسمح للزائر بمشاهدة بانوراما لما يجرى على الساحة الفنية متوازياً فى ذلك مع منظومة المتحف باعتباره متحفاً للفن المصرى الحديث، ثم تخصيص الأدوار التالية فيما بعد لترتيب زمنى يبدأ بالرواد ومنتهياً بتجارب الشباب. وعلى أثر ذلك تشكلت لجنة رباعية بناء على توصية من اللجنة العليا للقيام بمهمة تحقيق وتنفيذ الاقتراح السالف من كل من : أحمد فؤاد سليم، مصطفى الرزاز، حلمى التونى، على نبيل وهبة ،وقد بدأت اللجنة عملها فى التو مسترشدة بما جرى الاتفاق عليه فى اجتماعات اللجنة العليا. وبدأت اللجنة عملها من الصفر حيث قامت برصد كل مخزن على حدة، ومعاينة جميع الأعمال بكافة خاماتها ووسائطها وأزمنتها وضاهت بين الأوراق ونظائرها فى أعمال الفن مما استوجب عملاً شاقاً لشهور متعاقبة. وبتاريخ 2002/8/10 وبسبب من ذلك الاتساع فى مهمة اللجنة فقد أصدر الدكتور أحمد نوار قراره (رقم 107) لسنة 2002 ، بإعادة تشكيل اللجنة الرباعية لمواصلة تنظيم وتوصيف وتقييم الأعمال المقتناة واعتمادها كلجنة دائمة من كل من الدكتور أحمد نوار رئيساً ، وأحمد فؤاد سليم مقرراً، وعضوية كل من: الدكتور مصطفى الرزاز، حلمى التونى، ومحسن شعلان رئيس الإدارة المركزية للخدمات الفنية للمتاحف والمعارض، ومدير متحف الفن المصرى الحديث عضواً، ورشا رجب أميناً للجنة. وقد أسند القرار الجديد إضافة إلى المهمة التنظيمية والتوثيقية الأساسية، ثلاث مهام أخرى نوجزها فيما يلى:

أ- الإشراف العلمى والفنى على عمليات إعداد وتصميم وطباعة كتالوج المتحف وأية مطبوعات مصاحبة.

ب- الإشراف على كروت التوثيق واختيار صور الأعمال المخصصة لكتالوج المتحف، ووضع العلامات الكودية لجميع الأدوار.

ت- وضع السياسات الخاصة بالنشاط الثقافى للمتحف من كافة صوره، وكذا العروض المتغيرة.

**فلسفة العرض**

اتخذ متحف الفن المصرى الحديث- وتلك تسميته منذ نهاية العشرينات وحتى عام 1957 - تاريخ فصل المجموعات الأجنبية وضمها لمتحف الجزيرة، نهجاً تقليدياً

صرفاً فى عمليات تنظيم العرض. إذ كان ينهج إلى الترتيب الكرونولوجى متحسباً لبدايات الفن المصرى الرسمى بعد افتتاح مدرسة الفنون الجميلة عام 1908. وهكذا كان يبدأ بالرواد ثم من يليهم طبقاً للنهج الزمنى بقطع النظر عن فكرة الخيارات والتفضيل والانتقاء. إن الداخل إلى متحف الفن المصرى الحديث بعد افتتاحه الجديد سنة 1991 وتحت مظلة هذه التسمية ما كان له أن يشاهد تجربة الفن المصرى الحديث بالفعل، أى ما يجرى اليوم على الساحة، بل كان عليه أن يتابع بصورة تقليدية ما جرى منذ أوائل القرن العشرين دون إعمال لفكر الزائر. ومن ناحية ثانية فإن ما كان يواجه الزائر عقب دخوله لمتحف الفن المصرى الحديث هى لوحات آباء المدرسة الأكاديمية والانطباعية المصرية من أمثال أحمد صبرى ويوسف كامل ومحمد حسن، ومحمد ناجى وحبيب جورجى، مضافاً إلى ذلك الآباء العظام للمدرسة التعبيرية المصرية ممثلة فى محمود مختار ومحمود سعيد وراغب عياد، ولكن ذلك على قدر ريادته وثرائه وعمقه لم يكن كفيلاً بتكريس فكرة أساسها ما يجرى اليوم على الساحة من حداثة وحركة جديدة وتواصل دائم. وفضلاً عن ذلك فإن الوضع ظل كذلك تقليدياً منذ حقب عديدة دون تغيير أو تبديل، ودون محاولة لتجديد الدماء، أو بث روح جديدة فى عمليات العرض يكون من شأنها أن تعلن عن تجربة مصرية متواصلة، وعن أجيال تتلاحق وتتلاقح أساليبها، بل إن اللجنة وجدت التغيير والتبديل وإعادة النظر والتبويب فى عمليات العرض هوم ما يضفى شرعية على ما زرعه الرواد على طول تاريخ الحركة الفنية المصرية. ومن هذه الزاوية فقد التمسنا من واقع فكرتنا تلك بث رسالة من نوع جديد للزائر، تأخذ من بين أهدافها مصداقية يتوق إليها فى زمنه، وأن يستقبل بتجارب قد تكون من بين عوامل جذبه إلى مواصلة استنفار المتعة الجمالية فى طبقات المتحف برمتها، ومن هنا فقد كان اقتراحنا بانتقاء مجموعة فنانين يمثل إنتاجهم شريحة حية للربع الأخير من القرن العشرين وبعده، وقد جرى هذا الانتقاء الصعب لعدد 94 فناناً مترسمين ضمن اجتهادنا فى تقييم التجربة وعمقها وطولها ونحرها وتأثيرها وعلامتها فى حركة الفن المصرى أيا كانت الأساليب أو الاتجاهات أو الانتماءات أو الأعمار، على أننا وبرغم ذلك فقد عولنا على انتخاب تميمتين وجدناهما تحققان ذلك الوصل الذى ننشده بين أجيال تركت بصماتها لأجيال لاحقة، ووجدنا ذلك مثلاً فى لوحة المدينة التى لا تعوض لمحمود سعيد فهى مدرسة للفردانية وللخصوصية المصرية ولإبداع لا شك غير مسبوق فى تجربة الفن داخل أو خارج المتحف، وأما التميمة الثانية فقد عثرنا عليها فى تمثال عروس النيل البرونزى لمحمود مختار، فمن ها هنا تلتقى مصر بروافدها، وتجتمع الضفيرة التى سعينا لتحقيقها. وأما الدور بعد الأرضى، والدور الثانى فقد تم تنظيمهما على أساس كرونولوجى طبقاً لتواريخ الميلاد لكل فنان، وبرغم ذلك فقد قامت اللجنة هنا بتغيير آخر مماثل، إذ خصصت الشرفات الثلاث الرئيسية فى الدور فوق الأرضى لمجموعة الرواد الأوائل- فما إن يعبر الزائر إلى باب الدخول حتى يتقابل مع أعمال ستة رواد هم طليعة حركة الفن المصرى منذ أوائل القرن العشرين أحمد صبرى الذى يتصدر الشرفة على يمين الداخل، وفى الشرفة المواجهة لباب الدخول مباشرة نتقابل مع أعمال محمد ناجى ومحمود سعيد وراغب عياد مباشرة، وأما الشرفة الواقعة على يسار الداخل فقد خصصت لكل من محمد حسن ويوسف كامل وأحمد لطفى وعلى الأهوانى وجورج صباغ.- وأما الشرفات الثلاث الأخريات بالطابق الثانى فقد خصصتها اللجنة الدائمة لمن أطلقت .. عليهم «علامات فى حركة الفن المصرى الحديث»، وفى الحقيقة هم بمثابة الأعمدة الأساسية لبناء فن جديد بعد مجموعة الرواد. وقد ضمت هذه الشرفات الثلاث أعمالاً لستة عشر فناناً تم انتقاؤهم بعناية فائقة طبقاً لمبادرتهم ذات الأهمية فى كسر الدوائر التقليدية واقتحامهم لتجارب فنية جديدة كانت سبباً فى إشاعة نهضة ذات أهمية وأثر ملحوظين فى مسار الحركة الفنية المصرية. وتمثل هذه الأعمال نماذج لكل من حمدى خميس ، رمسيس يونان، فؤاد كامل ، عفت ناجى، منير كنعان، سمير رافع ، حامد ندا، أحمد ماهر رائف، تحية حليم، يوسف سيدة، سيد عبد الرسول، جاذبية سرى، حامد عبد الله، سيف وانلى، عبد الهادى الجزار، وسعد الخادم. وأما المجموعات التى تم صفها طبقاً للمنهج الكرونولوجى فهى تبدأ على يمين الداخل من الدور فوق الأرضى لمن ولدوا أواخر القرن التاسع عشر وحتى 1905 وتبدأ من ناجى، ثم لمن ولدوا من عام 1906 وحتى عام 1920 وتبدأ بأحمد عثمان وكامل التلمسانى، ثم لمن ولدوا من عام 1920 وحتى عام 1931 وتبدأ بحامد ندا وإنجى أفلاطون، ثم فى قاعات

العرض بالدور الثانى يتواصل الترتيب الزمنى لمن ولدوا من عام 1932 وحتى 1942 ويبدأ بجورج البهجورى، ثم لمن ولدوا من عام 1943 وحتى 1954 ويبدأ بأحمد نوار وداوستاشى، ثم أخيراً لمن ولدوا بعد عام 1954 حتى جيل الشباب.

**استحداث قاعات ومنظومات ثقافية جديدة**

قامت اللجنة الدائمة باستحداث ثلاث قاعات هامة لتفعيل الحركة الثقافية داخل المتحف. إن اجتماعات اللجنة عقدت على مدار شهور كاملة لمناقشة كيفية ربط الجمهور الزائر بالمتحف، وكيفية خلق المناخ لباحث الفن، وكيفية التكوين الذوقى للمتلقى. وكان من نتيجة ذلك:

أ- إعداد قاعة مميزة تحت عنوان جاليرى أبعاد Di-mensions تكون مهمتها عقد حوار دائم حول أعمال لفنانين (1) لم يقدر لهم أن يحصلوا على ما يستحقونه من التقدير والشهرة. ومن ناحية أخرى(2) الكشف التحليلى لأعمال تشخيصية تتضمن أساليب تجريدية أو مفهوماً تجريدياً. إن إعادة قراءة الفن هو منهج من شأنه أن يعيد بناء المحاور الواعى، وأن يعيد تشكيل المتذوق ووعيه وهو ما نهدف إلى إشاعته بين المشاهدين، وقد بدأت اللجنة بوضع قائمة لمناقشة أعمال أربعة وعشرين فناناً خلال عامين ثقافيين فى قاعة أبعاد حيث تم تقسيم الفنانين الاثنى عشر للعام الأول على الأساس الأول، وأما الاثنا عشر الآخرون الذين تم تخصيصهم للعام الثانى فخاض بالأساس الثانى وهو الكشف عن القيم التجريدية فى التشخيص ويتصدر هؤلاء على سبيل المثال العمل الرائع الذى نقله محمد حسن عن الفنان الإيطالى تيتيان من عصر النهضة ، وتحمل اسم « الحب الطاهر والحب المدنس» من متحف جاليرى بورجيزى بروما والعمل الرائع الذى لم يلتفت إليه أحد وهو من أعمال الفنان الراحل سعد الخادم تحت عنوان فتح عكا. إن قاعة أبعاد سوف تكون هى مركز العمل الثقافى داخل متحف الفن المصرى الحديث، ومن فعالياتها المنهجة سوف تتوالد ندوات من نوع جديد فى جميع أركان المتحف وتحت إشرافها وتنظيمها.

ب- قاعة الصوتيات والمرئيات

وهى قاعة تعيد إلى الأذهان مرة أخرى دور متحف الفن المصرى الحديث فى خلق المتذوق الذى تضم ثقافته عديداً من المعارف مما يساعده على تلقى أعمال الفن أينما كانت .إن عمليات الاستماع إلى موسيقى رفيعة، وإلى محاضرات نادرة منقولة من مواقع فنية هامة فى العالم لهو كفيل بإشاعة ثقافة شاملة يحتاج إليها المواطن المصرى عامة، والمشاهد لأعمال الفن خاصة ولا تقدم مثل هذه القاعة ما هو صوتى فقط فى هذا المجال بل ما هو مرئى أيضاً سواء كان ذلك عن طريق الفيديو أو السينما أو غير ذلك من تكنولوجيا المرئيات.

ج- قاعة الجماعات الفنية

وهى قاعة عرض استحدثتها استكمالاً للأفكار التى طرحتها وتعميقاً للتجربة الفنية المصرية ، ودعوة إلى الرصد والتصنيف والتأريخ والتحليل وربما التقييم أيضاً. إن منهج هذه القاعة هو إعطاء المشاهد صورة مادية وواقعية لتجارب حركة الفن المصرى من خلال تكوين وتشكيل جماعات وجمعيات الفن المتعددة على طول القرن العشرين جميعه. بعض هذه الجمعيات كان له تأثير نحت عميقاً فى تحرير الفن من ربقة الاستشراق، وبعضها الآخر كان محاولة ناجحة لمفردات شخصية مصرية فى بناء الصورة الفنية، نذكر من بين هذه الجماعات والجمعيات جماعة الخيال فى النصف الثانى من العشرينات، وجماعة الفن والحرية فى النصف الثانى من الثلاثينات، وجماعة الفن المعاصر فى النصف الثانى من الأربعينات، وجماعة التجريبيين فى النصف الثانى من الستينات، وجماعة المحور فى النصف الثانى من السبعينات. لقد انتقت اللجنة عدداً من إنتاج كل جماعة على حدة واحتوتها هذه القاعة الفريدة التى سوف تسهم فى إلقاء ضوء على مسار الحركة الفنية المصرية وأبعادها ونضالها، وهى أيضاً كنز للباحثين، ولأولئك الذين يمتعهم التاريخ والمعرفة، بل هى أيضاً تضم قدراً من مفاتيح التجربة المصرية كيف نشأت وكيف فكرت، وكيف اضطلعت بدورها.

**المجهول ينتظر متحف الجزيرة**

المصير المجهول هو واقع واحد من أهم المتاحف الفنية ليس فى جمهورية مصر العربية فقط وإنما فى الشرق الأوسط أجمع، لكونه يضم مجموعة رائعة من الأعمال الفنية والتحف النادرة والتى يصعب تقديرها بالمال، فمتحف الجزيرة الذى أنشئ عام 1936 بسراى النصر فى داخل حرم دار الأوبرا المصرية. يبلغ عدد مقتنياته حوالى 4200 قطعة فنية ، كانت ثورة 23 يوليو 1952 أتاحت فرصة عرض مجموعة فنية كبيرة من التحف المصادرة من أفراد الأسرة المالكة فأقامت الدولة لهذه الأعمال الفنية متحفاً يرتاده الجمهور ومحبو الفنون من أبناء الشعب وهو

متحف الجزيرة، وافتتح فى 25 أغسطس عام 1957.

يضم المتحف مجموعة كبيرة من الزجاج البوهيمى بالقطع والتذهيب من القرن 19م وهى ذات طابع شرقى صنع للشرق خصيصاً ومن أمثلتها كوب عليه صورة محمد على ودورق عليه صورة شاه إيران وكوب عليه شارة البحرية المصرية ومجموعة زجاج أثرى إسلامى مموه بالمينا صناعة مصر من القرن 11 م: القرن 18م ومجموعة من الزجاج الرومانى صناعة مصر عبارة عن أساور وزهريات وقنينات ويوجد زجاج صناعة فرنسا تقليد إسلامى من القرن 19 عبارة عن مشكاوات.

بالإضافة إلى مجموعة من خزف: رقة من القرن 13م عبارة عن قدور وجرات وحوامل قلل وأباريق ومن الخزف الموجود بالمتحف قطعة خزف إغريقى (فاز) من القرن ٢ ق. م وخزف إيرانى من القرن 13م: القرن 18 م وخزف مصرى إسلامى من القرن 14م وخزف روسى من القرن 16، 17م وخزف بخارى من القرن 18م، ويضم المتحف مجموعة من البورسلين الصينى ذات زخارف نباتية وصور أشخاص.

كما يضم المتحف فازات وأباريق وأطباق صناعة الصين ومن أهمها تمثال الجواد وخادمه من الفخار الملون يرجع تاريخه إلى القرن 5 م.

وكذلك توجد بالمتحف مجموعة كبيرة من النسيج القبطى ويرجع تاريخه إلى القرن 5 و 6و 7 ق.م وتوجد مجموعة من النسيج الإسلامى صناعة بخارى وإيران وتركيا والمغرب ونسيج من كشمير ويوجد سجاد صناعة إيران وأصفهان وخراسان وسمرقند وقرة باغ ومن أشهرها سجادة صلاة صناعة آسيا الصغرى ترجع إلى القرن 16م كما يوجد جوبلان بلجيكى من القرن 18 وجوبلان فرنسى من القرن 19م.

ويوجد بالمتحف تحف معدنية صناعة الموصل 13 ق.م ومجموعة صناعة مصر من العصر المملوكى عبارة عن شمعدانات وصوان ومباخر ومجموعة أخرى من التحف المعدنية المموهة بالمينا صناعة الصين عبارة عن فازات وقدور وشمعدانات.

ويضم المتحف مجموعة كبيرة ونادرة من التماثيل من خامات مختلفة كالبرونز والخشب والحجر والجبس والرخام من القرنين 18و 19 م لمشاهير الفنانين العالميين مثل كاربو، «رودان»، «دالو» وغيرهم.

**اللوحات**

يضم المتحف مجموعة كبيرة من اللوحات الفنية لكبار الفنانين العالميين اتجاهات ومدارس مختلفة منها لوحات من القرن 17 م أهمها لوحة الضحية للفنان « لوسيه» ومن المدرسة الفرنسية لوحة (بورتريه لفتاة أزولا بلان) للفنان « انجر» ومن أمثلة الاتجاة الرومانتيكى أعمال الفنان «ديلاكرواه» فى لوحاته «حامل الشعلة»، أسد يفترس حصانا، والاتجاه التأثيرى وهو متصل بالطبيعة مثل أعمال الفنان «مونيه»، «ديجا»، «رينوار» فى لوحة «البنت والقطة»، ومجموعة لوحات للفنانين المستشرقين وهى لوحات تمثل الشرق وهى للفنانين الذين أتوا مع الحملة الفرنسية ومن أشهرهم الفنان «تيودور فرير»، «تيسو»، ومن فنانى المدرسة الفلمنكية «روبنز» ولوحته المشهورة «وجهان» والفنان « فان دير هلست» ولوحات للمدرسة الإنجليزية وتمتاز بالألوان العذبة مثل الفنان «فلدنج كوبلى»، «كوليار توماس»، «سيسلى»، «كونستابل» ولوحات للمدرسة الإيطالية التى امتازت بالأمانة فى نقل الطبيعة مثل أعمال الفنان فور شلا.

**المعارض التى شارك فيها المتحف**

وقد قام المتحف بعرض مقتنياته فى معارض متعددة منها:

معرض المستشرقين، الذى أقيم بقصر الفنون.

معرض روائع الفن الأوروبى، بمركز الجزيرة للفنون.

معرض فن المنظر، قاعة أفق واحد.

معرض البورتريه، مركز الجزيرة للفنون.

معرض فن الخط العربى، قاعة أفق واحد.

ومن المعارض خارج جمهورية مصر العربية معرض أورساى بفرنسا عام 1994 كان يضم كثيراً من اللوحات والتماثيل لمشاهير الفنانين العالميين.

**الفن فى الهواء الطلق**

عرف العالم كله الفنان المصرى القديم من خلال نحته فى الهواء خارج الجدران فقد كان النحت المصرى القديم دوما ما يتنفس هواء الطبيعة، واستمد مكانته من تفاعله مع الفضاء، بوجوده الصرحى وسط الناس، إلا أنه مع فجر حركة الفن المعاصر تأثر فن النحت بالنتاج الإبداعى الغربى، وتضاءلت الأعمال النحتية وانحصرت داخل جدران المتاحف، لتصبح حبيسة رؤى وافدة، ومع ذلك تراجع اقتناء الطبقة الوسطى للمنتج النحتى، ويستثنى من هذه القاعدة،

كفاح المثال محمود مختار مع مشروعه تمثال نهضة مصر، الذى اكتتب الشعب من أجل إقامته، فى هذا السياق يكاد يكون متحف الفن والحديقة هو الأول من نوعه، الذى تلتقى فيه الأعمال الفنية النحتية مع الهواء والفضاء بدون جدران أو أبواب تحجب الرؤية وتضع شروطا للمشاهدة، وهو المتحف الواقع بحديقة مركز الجزيرة للفنون، نرى أعمال الفنانين حتى من خارج أسوار قصر الأمير عمرو إبراهيم التى كانت وزارة الثقافة قد تسلمته عام 1971 ليضم مجموعة محمد محمود خليل وحرمه، كما نستطيع أن نسمع صوت الهواء يتخلل ويداعب فراغات إبداعات (15) فنانا من خلال الحوارات القائمة بين مجموع الكتل التى تمثلها الأعمال النحتية والقواعد المرتكزة عليها وبين الفراغات المتعددة بالموقع.

يضم هذا العرض المتحفى الدائم أعمالا لفنانين مصريين وعالميين على النحو التالى : جمال السجينى، محمد طه حسين، عمر النجدى، صالح رضا، أحمد عبد الوهاب، محيى الدين حسين، عونى هيكل، مصطفى الرزاز، محمود شكرى، أحمد السطوحى، السيد عبده سليم، عبده رمزى، طارق الكومى، بروس بيزلى، سباستيان، وبالإضافة إلى تنوع الأساليب وأبعاد التماثيل والموضوعات فإننا نرى تنوعا وابتكارا فى التقنيات والخامات المستخدمة.

**متحف يحفظ النصر لبورسعيد**

الغبار الذى تحسه يتطاير من لوحة حفر قناة السويس للفنان عبد الهادى الجزار هو أول ما تطالعه فى متحف النصر للفن الحديث ببورسعيد، فالمتحف يتناغم مع تاريخ مدينة صنعتها الجغرافيا، وواجهت التاريخ فى صمود نادر، فى عام 1855 قررت اللجنة الدولية المكونة من إنجلترا وفرنسا وروسيا والنمسا وأسبانيا اختيار اسم بورسعيد لإطلاقه على الثغر المقترح إنشاؤه فى شمال القناة وذلك تيمنا بالوالى محمد سعيد باشا خديو مصر آنذاك وفى صباح 25 أبريل 1859 رفع العلم المصرى ثم بدأت أعمال الحفر ومنذ إنشاء هذه المدينة اكتسبت أهمية بالغة نظرا لموقعها الاستراتيجى المتميز حيث يحدها من الشمال البحر الأبيض المتوسط ومن الشرق قناة السويس، وشمال سيناء ، ومن الجنوب بحيرة المنزلة ومحافظة الإسماعيلية وفى الجنوب الغربى محافظتا الدقهلية والشرقية ومن الغرب محافظة دمياط، كما شهدت بورسعيد أحداثا جساما خلال تاريخها وفى مقدمة هذه الأحداث العدوان الثلاثى الذى قامت به إنجلترا وفرنسا وإسرائيل وانتصر فيه أبناء بورسعيد نتيجة الصمود والمقاومة الشعبية الباسلة وكان السبب الرئيسى لهذا العدوان قرار تأميم قناة السويس، ومن الأحداث الكبيرة أيضا عدوان 1967 الذى شنته إسرائيل وتم على إثره تهجير أبناء بورسعيد إلى محافظات مصر المختلفة وإغلاق قناة السويس التى كانت مصدر الرزق لأبناء بورسعيد ، وبعد انتصار الجيش المصرى عام 1973 وعبور القناة وعودة أبناء المدينة إليها من أماكن التهجير جاء قرار إعلان افتتاح قناة السويس مرة أخرى لاستقبال السفن بعد استمرار إغلاقها لأكثر من ثمانى سنوات بسبب الحرب وذلك فى عام 1975.

وتقديرا لكفاح وصمود بورسعيد وأبنائها وسعياً نحو توثيق بطولاتهم التى صارت حكايات تروى وقصائد تغنى فقد تم إنشاء هذا المتحف فى أهم موقع من أرض بورسعيد.

ويضم هذا المتحف 75 عملاً فنياً لكبار فنانى مصر فى مختلف أفرع الفن التشكيلى من نحت وتصوير ورسم وجرافيك وخزف، لموضوعات مختلفة معظمها قومية وكذلك موضوع الحرب والسلام، ويسهم المتحف بدور ملموس فى الحياة الثقافية ببورسعيد من خلال إقامة الندوات الفنية والأدبية والمعارض والأمسيات الموسيقية التى يستفيد منها جمهور بورسعيد، كما يتبنى المتحف توصيل رسالة الفن والإبداع الراقى ورعاية الموهوبين من أطفال بورسعيد من خلال الورش الفنية التى تقام بالمتحف ويشرف عليها فنانون محترفون من العاملين بقطاع الفنون التشكيلية . وافتتح المتحف فى 1995/12/25.

**متحف ابن البلد فى عين الشمس**

عندما أشار وزير الثقافة ثروت عكاشة على الفنان حسن حشمت أن يستأجر منزلا فى منطقة عين شمس النائية الزراعية وقتها.. كانت هذه المنطقة النائية خالية من السكان، ويأتى الاختيار حتى يتمكن الخزاف من حرق الخزف بالطريقة البدائية السائدة فى ذلك الوقت، إلا أن هذه المنطقة الآن تكتظ بكثافة سكانية عالية لدرجة أنها تسمى « الصين الشعبية» ويواجه المنزل محطة مترو الأنفاق الخاصة بمنطقة عين شمس، بل أن مع الستينات تحول المنزل إلى مزار لضيوف مصر من الأجانب وكل دول

العالم، ثم أهدى الفنان منزله إلى وزارة الثقافة مع بداية الألفية الثالثة لينضم إلى متاحفها كمحترف فنى لصناعة الخزف ومركز ثقافى.

ما إن تلج من الباب الرئيسى للمنزل الذى يشبه الحصن حتى تطالعك بوابة معبد فرعونى يظهر من ارشها المهيب تمثال بالحجم الطبيعى للزعيم الراحل جمال عبد الناصر (1917- 1970) كان الفنان قد نفذه لمدخل محافظة البحر الأحمر لكن فى عهد الرئيس الراحل أنور السادات أعادوه إليه مرة أخرى، وإلى جوار تمثال عبد الناصر تمثال لابن البلد يحتضن زوجته بود بينما اتخذ تمثال بنت النيل الذى وشاه الفنان بشكل زخرفى على هيئة زهر اللوتس هذه الأعمال الفنية جعلت من الحديقة عالما أسطوريا مهيبا يثير الشجون ومشاعر الحنين إلى ماض جميل وإن كان المنزل ككل يتسم بالبساطة.

طافت أعمال الفنان العالم كله من شرقه إلى مغربة لكن مهرجان الشباب الدولى ببولندا كان أول محطة أوربية للفنان وفى وارسو عرض أعماله مع مجموعة من الفنانين أمثال منير كنعان،يوسف فرنسيس ،ممدوح عمار، حيث حظى هذا المعرض بتوافد الجماهير لمشاهدة الفن المصرى رغم هطول المطر وقسوة الصقيع وتساقط الثلوج وذلك فى عام 1955، كما نفذ الفنان تمثالا من خامة البرونز لفلاحتين فى بالمر بالسويد حيث يبلغ ارتفاع التمثال مترين، وبالغردقة أقام رمز البحر الأحمر فى ثمانية أمتار أمام مبنى المحافظة ،وجسد انطلاقة مصر الجديدة بميدان الجلاء بحى مصر الجديدة أما تمثال الأسرة فاقامه بمدخل كنيسة بوسطن أمريكا.

كان مشهد لقاء الفلاحات يوميا بضفاف ترعة قرية العياط- إحدى قرى صعيد مصر- هو إحدى الصور التى أيقظت وعى الطفل «حسن» فاتخذ من الطمى أول خامة يصوغ منها أشكاله الفنية التلقائية حيث يقول «اندفعت برغبة داخلية إلى الالتحاق بمدرسة الفنون التطبيقية كان عمرى وقتها إحدى عشرة سنة وهناك التقيت بمعلمى وأستاذى «سعيد الصدر» رائد فن الخزف الذى تعلمنا منه حب العمل والفن فقد كان يحرص على مرافقة تلاميذه كل أسبوع إلى المتحف المصرى ثم إلى المتحف الإسلامى ثم القبطى».

كان العبث بطمى الأرض الزراعية مازال عالقا بوجدان «حسن حشمت» لذلك يرجع سر تميز إبداعاته إلى أنه تجاوز السائد والمألوف لدى أقرانه من الخزافين الذى كرسوا حياتهم لصناعة الآنية والأطباق سواء للاستخدام النفعى أو حتى الجمالى بعد أن اختار التعبير بخامة البورسلين التى اتفقت مع خبراته السابقة حين أقام أربعة تماثيل داخل إستاد ناصر بالقاهرة فى الوقت الذى احتملت فيه تماثيله محطات مترو الأنفاق وميادين عين شمس، وغمرة، والمدن الجديدة كالعاشر من رمضان.

إعلان فى إحدى الصحف هو الذى قاد طالب الفنون التطبيقية إلى بعثة فى ألمانيا خلال العامين 1975 و 1985 حيث يقول حسن حشمت: «كانت شروط البعثة إجادة اللغة الألمانية التى تعلمتها خلال شهر ونصف لكن المهم أنى اندمجت مع زملاء الدراسة فى ألمانيا فتوصلت إلى إنتاج التمثال المصرى بالبورسلين فما كان من الألمان إلا أن اقتنوا كل أعمالى عندما أقمت معرضا لها».

جاء الابتكار الخزفى النحتى بخامة البورسلين الذى توصل إليه الفنان الخزاف «حسن حشمت» معبرا عن روح مصر الشعبية بماضيها الفرعونى العريق وقدرة أبنائها على صناعة الأعمال الفنية الخالدة أو بحاضرها المتطلع إلى واقع جديد لذلك ما إن قامت ثورة يوليو فى عام 1952 حتى افتتح الرئيس الأسبق محمد نجيب أول معارض الفنان ومن يومها ارتبط حسن حشمت بالثورة الوليدة فدعاه الزعيم جمال عبد الناصر إلى مكتبه وطلب منه مجموعة من أعمال بهدف إهدائها إلى زعماء الدول الصديقة وهو الطلب الذى تكرر كثيرا وبدل حالة الفنان المادية بعد أن اعتمدت مؤسسة الرئاسة أعماله كنموذج للفن المصرى المعبر عن هذه المرحلة.

وينفرد الفنان حسن حشمت بأسلوب طوع فيه الخزف لأن يكون عملا نحتيا أو لوحة أو جدارية فلوحاته الجدارية احتضنت جدران أكاديمية ناصر العسكرية بمساحة «30 مترا مربعا» و«مجمع الألمونيوم» 20 متراً بنجع حمادى، ومسرح نادى الضباط بالزمالك ومكاتب مصر للطيران فى كل من لاجوس، برلين، جنيف، كما أهدي الفنان ثلاثة تماثيل حجرية ضخمة إلى شعوب وحكومات سيراليون، رواندا، الكنغو برازافيل، حيث انتصبت فى ميادين هذه العواصم رمزا للصداقة بين شعوب أفريقيا.

لذا عندما منحته الدولة جائزتها التقديرية فى عام 2000 كانت تتوج مسيرة فنان التقط إشارات ملامح التغيير عن النمط الغربى السائد بحثا عن هوية أصلية

كامنة فقد جاء عطاء «حسن حشمت» منسجما مع المفاهيم التى سعى إلى ترسيخها الرعيل الأول فى حركة التشكيل المصرية بحكم انتمائه إلى جيل الوسط، الملتزم بمنطلقات التراث وعناصر البيئة سواء المادية أو الروحية.

ويبقى أن «حسن حشمت» حاول بإخلاص أن يعبر عن بعض من ملامح الشخصية المصرية الشعبية التى التف حولها الضمير الجمعى بإمكانات وخامات بيئية محلية مصرية على طريقة المعمارى خالد الذكر حسن فتحى فى العمارة، وحامد سعيد 1910 فى توجهه الفكرى نحو ثقافة مصرية أصيلة بتأسيسه مدرسة الفن والحياة ، والمربى والمعلم والفنان «حبيب جورجى» واتفق مع المنحى الذى سعى إليه سعد الخادم ، وسعد كامل فى مجال الفنون الشعبية، وفنان الشعب «سيد درويش» فى الموسيقى، وبيرم التونسى فى الشعر حيث يعد امتدادا لعطاء هؤلاء.

وكعادة د. ثروت عكاشة فى الكشف عن طاقات مصر المبدعة بحث عن «حسن حشمت» بعد عودته من البعثة فوجده يعمل مدرسا للرسم بمدرسة محمد فريد الثانوية عازفا عن الفن الذى تعلمه سواء فى مصر أو فى ألمانيا فما كان من د. إلا د. ثروت عكاشة إلا أن وفر له سبل العودة إلى ممارسة الفن بدعمه بوسائل إنتاج وأدوات بل رتب له بعثة للتبادل الثقافى مع سوريا عام 1960 أثناء الوحدة حيث أقام هناك معرضين الأول فى دمشق والثانى فى حلب.

**رحلة كفاح عفت ناجى وسعد الخادم فى متحف الفن الشعبى**

فى وسط (حى الزيتون) أحد ضواحى القاهرة العتيقة سابقا وواحد من أكثر أحيائها كثافة بالسكان الآن وبالقرب من قصر القبة مركز الحكم فى الفترة الناصرية المصرية افتتح وزير الثقافة فاروق حسنى فى العام 2001 متحفا جديدا يضاف إلى سلسلة المتاحف الفنية التى أقامها قطاع الفنون التشكيلية حيث يأتى متحف (عفت ناجى وسعد الخادم) المتحف الحادى عشر.

وكانت الفنانة التشكيلية ورائدة الفن الشعبى عفت ناجى (1905- 1994) قد أوصت بتحويل منزل زوجها (سعد الخادم) بمنطقة سرى القبة إلى متحف يضم أعمالها وأعمال زوجها الفنية ومكتبة ضخمة للكتب والأبحاث الفنية ومجموعة كبيرة من الأثاث الذى تم ترميمه ليعود إليه رونقه القديم، ويدشن وزير الثقافة فاروق حسنى افتتاحه للمتحف بقوله:

«إن المبادرة التى أقدم عليها الفنانان تعد نموذجا يمكن أن يحتذى من قبل أهل الفكر والعلم والفن بتحويل منازلهم إلى متاحف ليكون هناك متحف بكل حى يخلد ذكراهم».

أما رئيس قطاع الفنون التشكيلية د. أحمد نوار فيقول: «نحن اليوم فى افتتاح متحف عفت ناجى وسعد الخادم نقف إزاء حالة من حالات التناغم الفريد بين فنان علم أجيالا وثابر من أجل الوصول إلى حقيقة الروح الشعبية عبر بحثه فى الفنون والحرف الشعبية وبين فنانة اتجهت إلى ذات المنهج واعتنقته برغم نشأتها الأرستقراطية ليضعا بذلك اللبنة الأولى فى صرح الدراسات الفنية الشعبية».

تنتمى الفيلا إلى طراز عربى بسيط ويرجع تاريخ تحويلها إلى متحف إلي عام 1990 عندما قامت الإدارة الهندسية بقطاع الفنون التشكيلية باستلام الموقع مسكن الفنانين (بالحى الهادى) وبدأت رحلة الإعداد والتى استغرقت عشر سنوات، وعن تجربة الاعتماد على القدرات الذاتية قال المهندس الراحل حمدى شحاتة رئيس الإدارة المركزية للمتاحف والمعارض مايسترو هذه العملية: إن التحدى بدأ من لحظة أن قررنا ألا نستعين بأى مكتب استشارى خارجى اعتمادا على إمكانات الإدارة الهندسية التى استحدثت واجهة زجاجية للمبنى بشكل مودرن إلا أنها تناغمت مع الطراز القديم للمبنى أضافت بعدا جديدا ورونقا يوحى بحضور الزمن قديمه وحاضره كما تم استحداث مشغل فنى لأطفال الحى كذلك مكتبة حديثة مزودة بأمهات الكتب القديمة والحديثة بأعلى المبنى تضم 1155 كتاباو 15 رسالة دكتواره و26 رسالة ماجستير أشرف عليها الفنان سعد الخادم .

تبلغ المساحة الكلية للمتحف 522 مترا مربعا بينما إجمالى مساحات العرض 136 مترا مربعا مقسمة إلى دورين الأول يضم أعمال الفنانة عفت ناجى وكانت إدارة الترميم قد قامت بعملية ترميم واسعة شملت الأعمال المعروضة وتتمثل فى 24 عملا منها 18 لوحة تصوير بخامات مختلفة بالإضافة إلى 6 أعمال مركبة تجميعية .أما الدور الثانى فيضم 35 لوحة للفنان سعد الخادم نفذت بخامات مختلفة ومتعددة كما شمل الترميم 13 قطعة ما بين خزفية وأعمال فنية ،بالإضافة إلى الدور الثالث الذي احتضن الكتب الشخصية للفنانين يتميز المتحف باحتوائه على مقتنيات غنية وأثرية تتفق مع توجههما البحثى الشعبى الذى أوقفا حياتهما على إبرازه والنهوض به وبيان أهميته،

حيث نرى مجموعة المقتنيات الخاصة فعلى الرغم من التنوع الهائل التى تتسم به المقتنيات الخاصة، للفنانين سواء من حيث الخامات وغرابتها أو من حيث التناول والجنس الفنى إلا أنها تنتمى إلى العالم الأثير الذى جمعهما ( علم الفنون الشعبية) فنجد أعمالا خزفية والبعض الآخر من الفضة وأعمالا فنية خزفية من الطين المحروق وأعمالا جصية ومشغولات من الخوص المجدول يبلغ عددها (70 عملاً) وجميعها نتاج إبداع الفنانين الفطريين اللذين يستمدان أعمالهما من وحى البيئة الشعبية المصرية والمعتقدات الفولكلورية التى توارثاها منذ آلاف السنين كما تضم هذه المجموعة أعمالا تدور حول المعتقدات الشعبية الخاصة بالسحر والشعوذة.

إذا أردنا قراءة أعمال الفنانة (عفت ناجى) التى احتضنتها قاعة الدور الأول للمتحف برفق فيجب أن نراها فى ضوء الولوج والاهتمام المبكر بعالم الفنون الشعبية والتحيز الكامل للوحدات التراثية وطريقة التعبير الفطرية حيث تحمل الأعمال قدرا كبيراً من الفطرية المنهجية (إن صح التعبير) والجرأة المتناهية خاصة فى استخدام اللون الأسود، وأيضا التناول الجديد للوحدات البصرية متجاوزا الوصفية الأدبية. على الرغم من اتجاه الفنان سعد الخادم إلى البحث العملى الأكاديمى فى مجال الفنون الشعبية إلا أنه ترك تراثا فنيا تشكيليا يتسق مع هذا التوجه وإن كانت قضية ممارسة الفنان الدارس أكاديميا للفنون الشعبية تعد تجاوزا لطبيعة هذه الفنون خاصة وأن الفنان الشعبى لم تتوفر له معارف فنية مكتسبة أو دراسات أكاديمية حيث يتسم إبداعه بالفطرية وهو ما يتنافى مع طبيعة تناول الفنون المنهجة.

ومع ذلك قدم سعد الخادم للحركة التشكيلية المصرية مساهمات كثيرة فى مجال التصوير حيث يضم المتحف 36 عملاً تصويريا نفذها بخامات مختلفة أبرزها على الإطلاق لوحة يسحل فيها جمال شواطئ مرسى مطروح الهادئة،وأيضا انفعاله بتسجيل مراحل العمل فى السد العالى ،وكذلك تصويره لأساطير شعبية بنفس فطرى بسيط يصل إلى المتلقى العادى دون جهاد محافظا على الألوان الشعبية الأساسية ومستخدما اللون الأسود بجرأة متناهية.

وكان الحب قد جمع بين الاثنين فتزوجا فى العام 1954 حيث تكاملت أحلامهما فكان اقترانهما بداية تحول كبير فى إنتاج عفت ناجى شكلا و مضمونا حيث تبنت استلهام الفن الشعبى بأساطيره وعالمه واهتمت بدراسة الذات المصرية بجانب اقتناعها بأن التقاليد الشعبية والعمل اليدوى الذى توارثته الأجيال عن طريق الحرفيين يمكن أن يكون عماداً للفنون المصرية الحديثة، كما تأثرت بما رأته فى المخطوطات العربية من رسوم وأشكال فلكية وجغرافية وسحرية وساعدها على ذلك أبحاث زوجها (سعد الخادم) المتخصصة فى الفنون الشعبية، لذلك كانت تؤمن بأنه لا تلقائية فى الفن بلا ثقافة وراثية مستوعبة وأن التاريخ يفرض علينا نفسه ولكن تختلف الرؤية حسب قدرة الفنان والواقع الذى يعيشه.

وتنتمى عفت ناجى إلى أسرة أرستقراطية حيث أتاح لها وجودها المبكر مع أسرتها فى عزبة (بأبو حمص) أن تمارس الرسم كدأب الأسر الإقطاعية فى بداية القرن، ويبقى أن المتحف إضافة جديدة لمنطقة سكانية محرومة من الفعاليات الثقافية خاصة وأن اللغة التى يتحدث بها المتحف لغة شعبية قريبة إلى مفاهيم العامة وبالتالى يأمل المثقف أن يتحول هذا المكان إلى مركز إشعاع فنى وثقافى.

**وحدة الفنون فى متحف أسرى**

يكاد ينفرد متحف النشار بكونه واحدا من المبانى التى أقيمت بغرض أن يصبح متحفا يضم إبداعات فنية بصرية، بينما أغلب متاحفنا احتلت مبان أثرية، ثم وضعت الخطط لتحويلها وتهيئتها لتصبح صالحة للأغراض المتحفية. فما إن تترك المدينة الصاخبة فى اتجاه الإسكندرية وعند الكيلو 50 بالطريق الصحراوى، ووسط واحة خضراء لمجتمع سكنى جديد، يقف متحف فنى يضم أعمال الفنان د. عبد الرحمن النشار وزوجته الفنانة د. زنيب السجينى، وعلى الرغم من أن المتحف الجديد ضم إبداعات الإثنان النشار والسجينى اللذين يعرفهما الوسط الفنى والثقافى من الستينات، بل طافت هذه الإبداعات دول أوربا وأمريكا إلا أن المتحف كشف عن موهبة جديدة واعدة ، ينتظرها مستقبل زاهر، لكن فى مجال العمارة وهى «إيمان النشار» ابنة الفنان التى قامت بتصميم مبنى المتحف وشاركها زوجها المهندس الإنشائى «وليد الكفراوى».

والجميل أن المعمارية الشابة استطاعت بإدراك ووعى الحفاظ على توازن المعادلة الصعبة بين أن يكون المبنى متحفاً يضم إبداعات فنية بهدف الحفاظ على الأعمال الفنية وخلق مشهد جمالى فنى وثقافى وتربوى تتضافر عناصره

بدون أى نشاز أو خلل لعناصر المعادلة، فى ظل تحول مفهوم المتحف خلال العقدين الماضيين من كونه مكاناً أنيقاً للعرض الفنى إلى بانوراما بصرية معمارية، وإن كان هذا المفهوم يشكل تحدياً كبيراً بسب المنافسة الناشئة من بين المجال الحيوى والإستراتيجى للوحة أو العمل الفنى المتحفى، والقيم الجمالية للخطوط المعمارية، وهو التحدى الذى يفرض وجود اتزان وانسجام وحياد وتكامل بين العناصر البصرية المختلفة وأيضا هو التحدى الذى يذكرنا بإسهامات مدرسة الباوهاوس (بيت البناء) التى أنشأها «غريبوس» فى فيمار بألمانيا العام 1929، ونادت بوحدة الفنون فى ظل منظومة متكاملة تجمع المعمارى والتشكيلى وأيضا الحرفة ضمن فلسفة تدعو إلى رفع جدار الكبرياء بين الحرفى والفنان.

عرفت الحياة الفنية «عبد الرحمن النشار» علاوة على إسهامه الأكاديمى كأستاذ للتصوير ورئيس قسم التعبير الفنى بكلية التربية الفنية جامعة حلوان من العام 1963 من خلال معرضه الذى أقيم فى متحف الفن الحديث بالقاهرة والذى توالت بعده مشاركاته بالإضافة إلى انفراده بأسلوب يجمع بين القيم المتضادة، والتوليف بين الأضداد مثل العضوى والهندسى، المفرد والجمع، المحدود واللانهائى، الساكن والمتحرك، كما نجح النشار فى تجاوز وحدة المركز وخلق مركزية تعددية بحثا عن قيم فنية جمالية جديدة طالما جاهد فنانو الحداثة واجتهدوا لتحقيقها، كما اشتبك النشار مع الحركة الفنية اعتباره واحداً من أربعة فنانين شكلوا أعضاء جماعة (المحور) التى ضمت كل من: د. أحمد نوار، د. مصطفى الرزاز، د. فرغلى عبد الحفيظ، تلك الجماعة التى دشنت أعمالها فى العام 1980 بالمشاركة فى عمل فنى واحد يجسد فكر الجماعة.

أما الفنانة «زينب السجينى» التى تمحورت إبداعاتها حول قيم ومعان إنسانية مثل الأمومة والطفولة واستطاعت أن تعزف على أوتار أحاسيس الحب والود والدفء، والرقة وأيضا الألم والخوف من خلال تناول تلقائى يحتفى بالرموز الشعبية سواء كانت قبطية أو إسلامية فى تكامل ونسيج فريد.

جاء المتحف ليضم تلك الإبداعات فى تصميم من دورين بالإضافة إلى الدور الأرضى الذى يضم بهو استقبال يتصدره مكتب استعلامات وإلى اليسار يمكن النزول إلى المستوى السفلى والذى يتكون من فراغين لعرض أعمال الفنانة «زينب السجينى» وينتهى بفراغ مكشوف مغطى ببرجولا من الحديد المشغول، كما يشمل هذا المستوى فراغ استراحة ومكتبا ويتكون المستوى العلوى من ثلاث قاعات عرض لأعمال النشار متدرجة فراغياً تبعا لتدرج مستوى الأرضية كما يضم المتحف مرسما لعرض أدوات وألوان وخامات وأعمال غير كاملة رحل عنها الفنان النشار قبل أن ترى النور.

نسج النخيل مشهداً أسطوريا متناغماً مع خطوط المبنى من الخارج أيضا من خلال الفراغات التى تخللها، واقتصر تصميم الواجهات على وجود فتحات قليلة جداً وصغيرة باستثناء فتحة السلم الوحيد بالمبنى كما أبرز التصميم جمال الواجهات من خلال الردود مختلفة الحجوم المكعبة.

ولكن بمجرد ولوجك من مدخل المتحف الذى يشترك فى نفس مستوى منسوب الشارع تشعر بإحساس غامض ورغبة فى معرفة ما هو وراء هذا الممر الدائرى المؤدى إلى الداخل فى الوقت الذى يتيح التصميم فرصة التأمل لاستكشاف الفراغ المحيط بعناصره الطبيعية والمبنية كما تثير الشواهد التصميم المتضادة والمتنوعة، إيقاعا ثنائيا، سواء من حيث تباينها بين الناعم كتكسية المبنى أو الملمس الخشن الذى تحدثه التبليطات الحجرية الطبيعية و ما يتفق مع منطلقات فن «عبد الرحمن النشار» من خلال تضافر عناصر العضوى والهندسى.

كفل التصميم توفير إضاءة طبيعية كما وفر سلوكا حركيا داخل أروقة المتحف تضمن سهولة الحركة والاتصال، فقد درست حركة الزائر بوعى توجيهى عن طريق فصل الخمسة فراغات المخصصة للعرض وتوزيعها على مستويين أحدهما سفلى لعرض أعمال زينب والآخر علوى لعرض أعمال النشار، حيث تنتهى قاعتا العرض فى المستوى السفلى بفضاء يوفر الإحساس بالألفة والحميمية، أما الثلاث قاعات العلوية فتعرض بها أعمال النشار وتمثل ثلاثة إيوانات تتصل بممرات مائلة تسهم فى سهولة الحركة كما تثير فضول الزائر.

جاءت إضاءة المتحف من وحى عمارة «حسنى فتحى» التقليدية التى تعتمد على الاستفادة من مصادر الإضاءة الطبيعية حيث تم توفير مستويين من الإضاءة الطبيعية فتم وضع طوب زجاجى فوق ممرات الحركة داخل المتحف كما اعتلى كل فراغ من فراغات العرض العلوى برج على هيئة

شخشيخة وجهت فتحاتها للشمال بهدف توفير مستوى آخر من الإضاءة ،وهو ما يعكس حسابات رياضية دقيقة للعلاقة بين مسطح الفراغ ومسطح الحوائط ومستوى الإضاءة المرغوب ،وذلك في الوقت الذي تم توفير إضاءة للمستوى السفلي عن طريق الفناء (الصحن) فقد تم الاستعانة أيضاً بالإضاءة الصناعية بينما البيئة المعمارية ككل اعتمدت على نظرية (بيئة بلا عوائق) وذلك بتوفير ممرات لذوى الاحتياجات الخاصة.

ويبقى أن المتحف ككل طرح نموذجا جديدا للتكامل بين أسرة فنية، زوج فنان مبدع وزوجته تشاركه الإبداع وتحتضن حلمه وتضرب مثلا في الوفاء وابنه أدركت معنى ورسالة الفن الثقافية الفنية ونجحت في عمل تجربة معمارية فريدة تتفق مع منطلقات الأب وتناغم أبعاد إبداعات الأم وتجمع في انسجام بين القيم الجمالية المعمارية بوظائفها كيفية عرض أعمال فنية وأيضا الحفاظ عليها.

**وصية مشروطة تهدينا متحف محمود خليل وحرمه**

لابد للمار في شوارع الجيزة من أن تلفت نظره لافتة كتب عليها متحف محمد محمود خليل وحرمه، فكل حرف في هذا العنوان يكشف عن صفحات من التاريخ، وكل كلمة تحكى وتروى أحداثا، ففى العيد العاشر لثورة يوليو كانت الحياة الفنية في موعد مع القدر فقد افتتح متحف محمد محمود خليل لأول مرة تنفيذا لوصية اميلن هيكتور الزوجة الفرنسية لواحد من أهم رعاة الفن في العالم .محمد محمود خليل والتى اشترطت فقط في وصيتها أن يضاف اسمها إلى جوار زوجها، وتعد مجموعة محمد محمود خليل واحدة من أكبر المجموعات الفنية الشخصية في الشرق بما تضمنه من أعمال فنية ولوحات تنتسب إلى فنانين عظام قادوا الحركة الفنية في أوروبا خاصة في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تلك الفترة التي شهدت على أيدى هؤلاء الفنانين ميلاد اتجاهات ومدارس فنية كانت تعد في ذلك الحين ثورة على التقاليد الفنية العالية التي كانت سائدة في هذه الاثناء.

**تاريخ إنشاء قصر محمد محمود خليل بالجيزة**

في واحدة من البقاع الساحرة على نيل الجيزة شيد محمد محمود خليل قصره حوالى عام 1920 على الطراز الفرنسي (ارتكو) وهو طراز انتشر في فرنسا في ذلك الوقت إلا أن استخدام هذا الطراز لم يدم طويلا

أما الواجهة الشرقية للقصر والمطلة على النيل بها بعض سمات طراز (أرفقو) وهو طراز ظهر في فرنسا عام 1875 ويبدو ذلك في الهيكل المعدنى والزجاجي الذي يعلو مدخل القصر من تلك الواجهة.

**مجموعة متحف محمد محمود خليل**

تعد مجموعة محمد محمود خليل واحدة من أكبر المجموعات الفنية الشخصية في الشرق بما تضمنه من أعمال فنية ولوحات تنتسب إلى فنانين عظام قادوا الحركة الفنية في أوروبا خاصة في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر تلك الفترة التي شهدت على أيدى هؤلاء الفنانين ميلاد اتجاهات ومدارس فنية كانت تعد في ذلك الحين ثورة على التقاليد الفنية العالية التي كانت سائدة في ذلك الوقت.

كذلك مهدت تلك الاتجاهات الجديدة الطريق لفنون القرن العشرين بمدارسه المختلفة وإذا كانت الغالبية العظمى للأعمال الفنية التي تعرض بالمتحف تنتمى إلى فنانين تأثريين روادا. فإن الجزء الآخر منها أبدعه فنانون بارزون الذين مهدوا لميلاد التأثيرية عندما خرجوا من مراسمهم يرسمون في الهواء الطلق.

لكى تكون مجموعة محمد محمود خليل معبرة عن تلك الفترة الهامة باتجاهاتها المختلفة نجد لوحات لفنانين رواد أخرين ينتمون لمدارس فنية أخرى عرفت واشتهرت في تلك الفترة كلوحات «ايجا» التعبيرية (لوتريك) التي تحمل سمات تأثيريه واهتمامات تعبيرية ورومانسية (ديلاكروا) إلى جانب واقعية ميليه وكلاسيكية (فينتر هالتر) أما المستشرقون أمثال فورمنتان وبيرشير وماريلات وجبرييل بيسى فلهم أيضا أعمال تعبر عن عشقهم لمصر وانبهارهم بالشرق.

وتضم مجموعة المتحف أيضا مجموعة قيمة من الفازات النادرة ذات أحجام مختلفة ، فمنها الفازات الفرنسية (سيفر) والصينية واليابانية والتركية والإيرانية، هذا إلى جانب مجموعة كبيرة من المشغولات الفنية صغيرة الحجم أتقن الفنان الصينى صنعها من الأحجار نصف الكريمة كالجاد والزمرد والكريستال الحجرى والمرجان ،أيضا هناك أعمال اللاكر اليابانية الصنع وهى عبارة عن مجموعة كبيرة من العلب والمشغولات الصغيرة تعبر عن رقة الفن اليابانى بزخارفه الجميلة المستوحاة من عناصر الطبيعة كالنباتات والطيور.

هذا إلى جانب عرض واسع لعدد كبير من القنينات الصغيرة الحجم التى صنعها الفنان الصينى لحفظ التبغ عند بدء استعماله فى القرن السابع عشر حيث بدئ تعاطيه كنشوق فى هيئة بودرة ناعمة متجانسة حيث كانت تتبارى شخصيات الطبقة الراقية فى الصين فى ذلك الوقت فى اقتناء أجمل القنينات التى كانت تمتاز بدقة الصنع وروعة الشكل والابتكار والتى كانت تعكس بفخامتها وجمالها فخامة مقتنيها وأصحابها ومن أجل ذلك أنشئ فى البلاط الملكى الصينى مصنعا لإنتاج تلك القنينات من أحجار نفيسة أو بورسلين أو زجاج وزخرفت بزخارف مستوحاة من الأساطير الصينية أو حيوانات أو طيور كانت ذات دلالات ومعـــان فى الوجـــدان فى ذلك الوقت من تاريخ الصين.

أما مجموعة التماثيل البرونزية والرخامية والجصية التى تعرض بالمتحف فإنها لكبار مثالى القرن الماضى كأعمال رودان التى يحمل بعضها سمات تأثيرية، وكاربو الذى اهتم بإظهار التعبير فى تماثيله، وبارى الذى أتقن صنع تماثيل الحيوانات وكان ملما بالتشريح الفنى لها فنحتها فى أوضاع وحركات مختلفة لإظهار تمكنه فى هذا المجال، وهودن الذى أتقن فن البورتريه بأسلوب كلاسيكى رزين.

هذا إلى جانب مجموعة محدودة من التماثيل الفرعونية التى صنعها الفنان المصرى القديم وقطع الريليف ذات القيمة التاريخية الكبيرة.

**الموقع العام:**

تم دراسة تخطيط الموقع بعد تطويره على أسس أهمها مراعاة التوافق بين الموقع والقصر بتخطيط الحديقة على النمط الكلاسيكى بمحور رئيسى يبدأ من شارع الجيزة ويتجه نحو مدخل القصر ومحور فرعى عمودى عليه يؤكده تمثال لصاحب القصر من ناحية ويؤدى من ناحية أخرى إلى باقى ملحقات المتحف، كذلك شمل التخطيط لمسة عمرانية باستقطاع جزء من الأرض على ناصية الموقع ولتضاف للمحيط العمراني العام للموقع تخصص مائى يتوسط مكعب 2م× 2م يحمل اسم المتحف، ولتضاف للمحيط العمرانى للموقع خارج أسوار المتحف.

وينتهى المقترب الخارجى على المحور الرئيسى عند صرح يؤكد بداية الحرم الداخلى للموقع كما يردد نفس النغمة المعمارية لوجهات القصر حيث يتجه الزائر على محور فرعى أمامى إلى مبنى خدمى للاستعلامات وشراء وبيع المستنسخات والصور التذكارية وأفلام الفيديو والشرائح الملونة والكتب الفنية وغير ذلك من الآليات الثقافية.

واستكمالا للخدمات الفنية التى يقدمها المتحف لمقتنيات محمد محمود خليل الخاصة فقد راعى واضع البرنامج أن يهيئ فراغا لمعارض فنية مؤقتة فى فراغ كان سابقا مساحة مخصصة لجراجات ومخازن غير مستغلة.

**مبنى المتحف**

يشمل المتحف مسطحا إجماليا 1400 م2 مقسمة على أربعة مستويات به سلم شرف رئيسى يصل بين الدورين الأرضى والأول وكذلك سلم فرعى ومصعد يخدم جميع الأدوار.

**المستوى الأول:** (بدروم المبنى)

ويشمل أماكن تجميع المستندات والمكتبة وقاعة القراءة ومكاتب الأمناء والإدارة وذلك بالإضـــافـــة للخـــدمـــات الكهرميكانيكية المركزية للمتحف.

**المستوى الثانى:**

ويحتوى على مدخل رئيسى مؤمن للجمهور من ناحية المقترب الرئيسى من شارع الجيزة وآخر خلفى من ناحية شارع النيل وهو خاص بكبار الزوار.

وقد خصصت ردهة المدخل والدوتنده الدائرية التالية لها للعرض النحتى والخزفى على قواعد رخامية بيضاوية، كما خصصت القاعة الشمالية وهى التى شغلها مكتب الرئيس الراحل أنور السادات خلال فترة هامة من تاريخ مصر السياسى، وذلك لعرض القصر بأثاثه وديكوره ومحتوياته كما كانت خلال عهد صاحب القصر كأحد هواة جمع التحف. أما القاعة الجنوبية فتخصص لعرض بعض لوحات التصوير. كما تخصص القاعة الزجاجية الشرقية على النيل كصالون لكبار الزوار.

**المستوى الثالث:**

يتم الوصول إليه عن طريق سلم الشرف الرئيسى ويعتبر أول دور متحفى تسمح قاعاته المتسعة نسبيا ذات الحوائط من الزخارف بعرض الجزء الرئيسى من المقتنيات لأعمال التصوير والزخارف كما ستخصص القاعات الشمالية والجنوبية الفرعية لعرض تحفتى فان جوخ وجوجان (زهرة الخشخاش والمستحمات).

**المستوى الرابع:**

يتم الوصول إليه عن طريق السلم الجانبى وبه الجزء

المتمم للعرض المتحفى ويشمل فترينات العرض وواجهات زجاجية لعرض المستنسخات كما سيضم العرض مجموعات لكبار الفنانين العالميين.

**المعالجات المعمارية:**

سعياً وراء المحافظة على الأصول التاريخية للفتحات والزخارف والأعمدة وإزالة ما أدخل عليها من تعديلات فقد تم الرجوع إلى صور أصلية للمبنى بعد إنشائه مباشرة وتم إزالة كافة التعديلات التى أدخلت عليه فى فترة لاحقة بالنسبة للزخارف الخارجية والداخلية وذلك عن طريق عمل قوالب مطابقة للزخارف الأصلية ،هذا وقد روعى أى إضافات تمت بالقصر كالصرح الخارجي أو مبنى المنتجات أو الأسوار الخارجية أن تتوافق معالجتها مع اللغة المعمارية السائدة فى القصر.

**المعالجات الإنشائية:**

عند دراسة المبنى إنشائياً وجد أن الإجراءات التالية ضرورية لحفظ المبنى إنشائيا وهى:

1- تغيير الكمرات الحديدية الحاملة لسقف بالأدوار والتى اعتراها الصدأ مما تسبب عنه سقوط البياض كما ملئت الفراغات بين الكمرات الجديدة بالخرسانة المسلحة.

2- إعادة تخطيط مسطح البدروم وكذا الدور العلوى استلزم إزالة بعض الحوائط الحاملة والاستعاضة عنها بكمرات وأعمدة حديدية مستجدة.

3- نظرا لوجود رشح بالبدروم فقد تم حقن الحوائط بمادة كيماوية لمنع نفاذية المياه.

**المعالجات التقنية للعرض المتحفى**

**أولاً: الإضاءة**

روعى توفير أكبر قدر من الفتحات المشرفة على المناظر الخارجية الطبيعية المكملة للوحات التزثيرية المتغلبة على المقتنيات التصورية للمتحف، وقد تطلب هذا الهدف احتياطات أمنية إضافية كما سيرد فى حينه.

أما بالنسبة للإضاءة الصناعية فقد تم توفيرها عن طريق الإضاءة الباردة من كشافات ملونة تتحرك على مجارى (تراكات) مثبته بالأسقف تضمن عدم انعكاس الضوء من اللوحات إلى أعين المشاهدين.

كما تم تزويد الفتحات الخارجية بستائر خاصة يمكن عن طريقها التحكم فى كمية الضوء الطبيعي وكذا حجب الأشعة فوق البنفسجية الضارة بالأعمال الفنية.

**ثانياً: إنذار والإطفاء الأوتوماتيكى ضد الحريق**

تم تزويد جميع القاعات بنظام للإنذار ضد الحريق يعمل بشمعات حساسة مثبتة بالأسقف لإعطاء إنذار مبكر ضوئى وصوتى إلى أجهزة المراقبة المركزية التى تعمل بالورديات لمدة 24 ساعة يومياً، كما روعى توفير أجهزة إطفاء أتوماتيكى بالغاز للأماكن غير المطروقة والحساسة والمعرضة لأخطار الحريق ،كما تم تزويد الأماكن المطروقة والمراقبة بورديات 24 ساعة بأجهزة إطفاء متحركة لسرعة التدخل عند الحاجة.

**ثالثاً: تكييف الهواء**

تم استخدام نظام للتحكم فى درجات الحرارة والرطوبة لتحقيق المعادلات القياسية العالمية للمحافظة على المقتنيات ،وحيث أن التجهيزات اللازمة لهذه النظم لم تكن مستوفاة فى المبنى فقد أمكن استغلال فراغات مداخن الدفايات القديمة وكذا الحوائط المزدوجة لتمرير مسارات الهواء بدون المساس بالزخارف.

**رابعاً: الأمن**

نظرا لكثرة الفتحات ولتوفير الأمان الكافى فقد تم تزويدها بعدة مستويات من الحماية منها العوائق المادية وطرق الإنذار الإليكترونى الأوتوماتيكى مجمعة داخل مركز مراقبة مركزية مزود بإنذارات صوتية وضوئية تحدد أماكن الاختراق.

1- شبكة من الحديد الزخرفى المشغول فى الجهة الخارجية كعائق مادى.

2- ستارة غير مرئية من الأشعة تحت الحمراء للإنذار الأوتوماتيكى لأى اختراق خارجى.

3- حاجز من الزجاج المسلح (سيكوريت) مثبت به أجهزة إنذار حساسة للاهتزازات والكسر.

4- كاميرات مراقبة تليفزيونية.

5- أقفال مغناطيسية للأبواب والفتحات المصفحة.

6- نظام مراقبة الحركة بالموجات فوق الصوتية.

7- حماية اللوحات بنظام إنذار بالتعليق ضد الإتلاف والسرقة واللمس.

8- بوابات إلكترونية وعدادات للدخول والخروج.

ونظرا لأن هذا النظام يحتاج إلى تخليق مجار ومسارات خاصة به فقد أمكن تهيئة المسارات المطلوبة داخل الأرضيات وتحت الأسقف دون المساس بالتشكل الزخرفى الموجود بالمبنى.

**محمود سعيد فى رسم ملامح سكندرية**

ما إن تترك شارع الكورنيش السكندرى الشهير باتجاه منطقة جاناكليس حتى تطالع متحف تجمع ما بين جدرانه ملامح الفن السكندرى المعاصر على نحو يجسد أهم محطات التنوير المعبرة عن صفحات من دفاتر القرن العشرين ، فقد ضم لوحات ومقتنيات أحد رواد الفن محمود سعيد، فى الوقت الذى توفر وجود إبداعات الأخوين سيف وأدهم وانلى، كما يحفظ المتحف جانبا من إبداعات أبناء الإسكندرية من خلال متحف للفن الحديث، وهو الأمر الذى يجعل منه مجمعا للمتاحف ، وكان وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى قد افتتح مجمع متاحف محمود سعيد فى العام 2000 بعد تجديد المبنى وتحديثه على نحو يكفل العرض المتحفى المناسب، فى إطار خطة طموحة لمركز الفنون التشكيلية تتسع للمتاحف ككل باعتبارها أداة تثقيفية إضافة إلى كونه حافظا لذاكرة المدينة والوطن مشكلا رصيدا من الوجدان الذى تبدأ منه الأجيال القادمة رحلتها إلى المستقبل، على حد قول رئيس مركز الفنون التشكيلية د. أحمد نوار فى افتتاح هذا الصرح الفنى.

أول ما تطالعه فى مجمع متاحف محمود سعيد من ناحية شارع محمد سعيد باشا من الجهة القبلية ، مبنى خارجى من دورين، الدور الأرضى مقسم إلى جناحين لأغراض إدارية، بينما الدور الأول خصص للمعارض الفنية، بمساحة تصل إلى 343 مترا مربعا، أما المبنى الرئيس للمتحف، والذى يتصدر المكان بعد البهو فيضم ثلاثة طوابق، فعلى مساحة 450 مترا مربعا بالبدروم جاء متحف الفن الحديث، بينما الدور الأرضى يشغله متحف محمود سعيد، فيما جاءت إبداعات الأخوين سيف وأدهم وانلى فى الدور الأول، وتبلغ المساحة الكلية للمكان 3000 متر مربع تقريبا.

توفر للعرض المتحفى نظام للإضاءة على محورين أساسيين الأول يعتمد على الإضاءة الطبيعية عن طريق الشبابيك الخاصة بالمبنى والتى تطلبت معالجات خاصة من حيث المفاهيم الأمنية بإضافة حديد حماية من السرقة بالإضافة إلى استخدام ستائر خاصة لحجب أشعة الشمس ثقابية لا تحجب الرؤية، فى الوقت التى تسمح بإمكانية رؤية الحديقة الخارجية الخاصة بالمتحف.

أما المحور الثانى فى نظام الإضاءة فيتمثل فى استخدام الإضاءة الباردة عن طريق وحدات إضاءة (سيون) بإمكانيات مختلفة لكل مجموعة فيها وتركب على تراك معلق بالسقف المغطى بتقنية تسمح لنظام إضاءة اللوحات الفنية طبقا لنوع وحجم العمل الفنى ،وقد تم تزويد قاعات المتحف بعدة أنظمة إنذار ضد الحريق، وإنذار ضد السرقة ونظام المراقبة التلفزيونية والإذاعة الداخلية والتى تعمل جميعا كمنظومة واحدة حيث تم الربط بينها، كما جهز المتحف بنظام تكييف هواء مركزى للتحكم فى نسبة الرطوبة طبقا للمعدلات القياسية العالمية، وقد روعى فى جميع هذه الأنظمة أن تعمل عى مدار الساعة حفاظا على المقتنيات وأمن المتحف.

**محمود سعيد**

من رحم نهاية القرن التاسع عشر ومدينة عالمية (الإسكندرية) كانت تستقبل الفنانين الأوربيين الذى ملأوا قصور الطبقة الأرستقراطية بالصور الشخصية ولوحات المناظر الطبيعية التقليدية، جاء من هذه القصور منتمياً إلى أسرة ذات حسب ونسب وثراء، فقد كان صوت المؤذن بمسجد «المرسى أبى العباس».. أول ما وصل إلى المولود البكر للباشا محمد سعيد (رئيس وزراء مصر قبل الحرب العالمية الأولى) فقد ولد محمود سعيد «يوم الثامن من أبريل 1897 فى قصر والده المجاور لمسجد «أبى العباس» بمنطقة بحرى بوجهيها الساحلى والدينى الذن كان لهما تأثير فائق فى كل إبداعات هذا الطفل الذى ظهرت موهبته فى الرسم مبكرة.

وعلى عادة الأسرة المصرية الأرستقراطية، وفر «محمد سعيد باشا» للفنان الصغير من يعلمه الموسيقى والأدب والرسم، كما ألحقه والده بالمدارس الأجنبية فدرس فترة فى مدرسة فكتوريا ثم مدرسة الجيزويت بالإسكندرية، لكنه تأثر كثيراً بتشجيع مدرسه «توفيق أفندى» عندما انتقل إلى مدرسة السعيدية بالقاهرة فى وقت درس فيه الرسم على يد مدرسته السيدة «امليا كازوناتو دافورنو» والسيدة «مس بلاك بورن».

على الرغم من دراسة محمود سعيد للقانون وتصديه لوظائف القضاء، إلا أن موهبته الفنية دفعته إلى دراسة الفن بمرسم الفنان (أورتورو زانييرى) بالإسكندرية، والانضمام إلى القسم الحر بالكوخ الكبير الذى أنشأه المثال الفرنسى أنطوان بورديل كما درس دراسة حرة بأكاديمية جوليان بباريس غير أن دراساته بمتاحف الفن

كانت أبلغ أثرا فى تكوين شخصيته وأسلوبه.

وفى خطوة ثورية اعتزل العمل فى سلك القضاء عام 1976، وتفرغ لفنه، ليرسم أغلب مناحى الحياة المصرية، وفى البداية وقع الفنان الشاب «محمود سعيد» فى حيرة وصراع بين اتجاهين .. الأول يسعى لهوية قومية مصرية تعكس الشعور الوطنى المتنامى الذي توج فى مطالبة الشعب بالاستقلال فى ثورة العام 1919، والثانى ارتبط تعاليم الفن والثقافة الفنية بأوربا، وتوالى ظهور الاتجاهات الحديثة فى أوربا من مدارس فنية كالانطباعية والوحشية والتكعيبية والسريالية، فى حين دوت أساليب فنانين عظام مثل «سيزان»، «فان جوخ»، «جوجان»، لكن «محمود سعيد» الذى تفتح وعيه على صوت ابتهالات الفجر من مسجد «المرسى أبي العباس» بواحد من أعرق أحياء الإسكندرية (حى بحرى) استطاع أن ينفذ إلى أسلوب يميزه يستمد جذوره من التقائه بالخصائص الأصلية التى انبعثت من تقاليد مصر القديمة، فيه جلال الصمت وروعة التجويد والإحساس الكامل بالمرئيات وتأكيد الكتلة ، والبناء بأسلوب يكاد أن يستعير من النحت لغته.

اتكأ «محمود سعيد» على ثقافة موسوعية سواء تلك التى تنتمى إلى طبقته أو من خلال اقترابه من الأحياء الشعبية أو عبر سفرياته وزياراته المختلفة خارج وداخل مصر، فى وقت كان كل ما هو أوروبى مقدس وحضارى يتمتع بصدارة الواقع، اتجه «محمود سعيد» إلى تصوير الطبقة المخملية فى لوحاته، لكنه راح أيضا يخلد الفلاح وبنت البلد وناس المدينة والقرية والصيادين وتناول الطبيعة المصرية كما هى.

مسيرة حافلة توجها محمود سعيد بحصوله على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون من الرئيس «جمال عبد الناصر» فى العام 1960 كأول فنان تشكيلى ينال هذه الجائزة، كما انتزع جائزة صالون باريس الذهبية فى العام 1937، أسباب كثيرة وراء اعتلاء «محمود سعيد» منصة ريادة فن التصوير على مدار القرن العشرين، باعتبار دوره يماثل دور خالد الذكر المثال «محمود مختار» (1881- 1934) فى النحت، ودور فنان الشعب «سيد درويش» فى الموسيقى، بل عظمة فنه جاءت نتيجة فك شفرة التوتر بين كونه ابن طبقة أرستقراطية مرفهة وارتباطه باختياره رسم بنات حى بحرى أكثر أحياء الإسكندرية شعبية كمصدر إلهام واللاتى خلدهن فى لوحاته وأيضاً جمعه بين القضاء والفن والتصوف ورسمه للجسد العارى، ليعكس بذلك الروح المصرية التى تجمع بين المتناقضات فى سماحة ورحابة فضاء مدينة المتوسط العالمية، الإسكندرية ،لقد أتاحت ثقافة طبقته الأرستقراطية تعددية اكتسبتها من تراكم الميراث الحضارى.

### متحف الأخوين وانلى

يضم مجمع المتاحف فى واحد من أهم أماكنه إبداعات الأخوين وانلى.

لم يكن ابن الإسكندرية «سيف وانلى» وحيداً عندما أختار طريق الفن، سبيلاً للتعبير عن المدينة العالمية الإسكندرية ،فقد رافقه أخوه «أدهم» وصديقاهما» أحمد فهمى» تلك المسيرة التى كشفت عن جوانب هامة من ملامح فن البحر الأبيض المتوسط.. وعلى الرغم من أن ثلاثتهم لم يتلقوا أى تعاليم أكاديمية، إلا أنهم استطاعوا رسم ملامح خاصة بتجاربهم الإبداعية التى أفلتت من أسر الأكاديمية، وإن كانت المسيرة عسيرة، رغم انتماء «الأخوين وانلى» إلى طبقة أرستقراطية، تنحدر عائلة «وانلى» من منطقة بحر قزوين و«وانلى» اسم جزيرة فى القوقاز! ، أما عائلة والدتهما فتنتمى إلى حكام المغول وأمراء دولة الداغستان، لكن من دخول الإنجليز مصر عام 1882 انكمشت سطوة تلك الأسر.

ولد «سيف» بعد أربع بنات فى 31 مارس 1906 فكان أول ذكر تستقبله الأسرة، وبعد مولده بأقل من عامين فى 25 فبراير 1908 ولد أخوه «إبراهيم أدهم وانلى» وشهد منزلهما (سراى عرفان باشا) بحى محرم بك- الإسكندرية طفولتهما، فقد كان القصر عبارة عن واحة للفن والجمال، تحيطه حديقة متسعة غرست بعناية بالأزهار وأشجار الفاكهة، تضم إحدى غرفه مكتبة عامرة بدواوين الشعر وكتب الأدب والتاريخ، فيما تتزين الغرف بلوحات كبيرة تحتفى بالخط العربى، وكلمات فارسية وتنتشر على الجدران لوحاخ ورسوم فنية إيرانية وتركية.

لم يلتحق الأخوان وانلى» بالدراسة فى المدارس المصرية بسبب خوف الأسرة من جنود الاحتلال الإنجليزى، فكان القصر مدرستهم.. حيث كانت مدام «إيرول» مدرسة الفن طتفرنسية تنقل لهم متحف اللوفر فى باريس خلال حكاتها فى الوقت الذى استخدم فيه «الأخوان»الطباشير الملون ليرسما على كل شىء فى القصر.

وعلى غيّرغبة الأهل.. بدأ اتجاه «الأخوين وانلى» للفن فى وقت مبكر وإن أصبح الرسم من الأعمال السرية لفترة طويلة حتى عندما التقيا على شاطئ البحر بفنان أسترالى مجند كان يرسم منظر البحر والصيادين، وأهداهما ما تبقى من ألوانه، ظلا يحتفظان بها فترة كبيرة فى مكان آمن ظنا أنه سيأتى يأخذها ، لكنها كانت أول مرة يستخدمان الألوان الزيتية بعد أن أفرجا عنها.

على الرغم من حلم «الأخوين وانلى» وهو المضى فى احتراف الفن، إلا أن الظروف التى نشأ فيها جعلت الطريق ضبابيا غير واضح، فقد عمل «أدهم» مديراً لمخزن الكتب بالمنطقة التعليمية بالإسكندرية أما «سيف» فقد عمل موظفاً بأرشيف الجمرك، تحت وطأة سوء الفهم والمعاناة اليومية فكان مجال التنفيس لدى «أدهم» لجوئه إلى الرسوم الكاريكاتيرية الساخرة من الوان والظروف وهى الرسوم التى تلقتها مجلة روز اليوسف بعد ذلك لتنشرها على صفحاتها.

كان معرض (جماعة الخيال) تلك الجماعة التى أسسها مثال مصر الأول محمود مختار» فى عام 1926 والذى جاء «الأخوان من الإسكندرية خصيصاً لحضوره، هو نقطة التحول/ملهامة فى بداية حياتهما، حيث شاهدا فى هذا المعرض أعمال جيل رواد الفن التشكيلى المصرى المعاصر، خاصة وأن مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة كانت تستقبل طلبة الفن أما الإسكندرية فكانت تعتمد على نظام المراسم الخاصية (الأستوديوهات) حيث يتعهد فنان كبير تلاميذه، مقابل أجر شهرى أو طبقاً للاتفاق، حيث شهدت الإسكندرية إنشاء كلية الفنون الجميلة فى العام 1957، فبعد رجوع «الأخوين» من القاهرة التحقا بمرسم الفنان الإيطالى «زانييرى» والذى درس فى الأستوديو الخاص بالفنان الرائد «محمود سعيد» إلا أن الفنان الإيطالى طلب أجراً خيالياً حيث اكتفيا بالاستماع فى أستوديو أحد تلاميذه.

لكن الحظ يبتسم «للأخوين» عندما استقبلهما الفنان الإيطالى «أتور ينوبيكى» بالترحاب فى مرسمه فى عام 1925 حيث كانا أول تلميذين يلتحقان بمرسمه، وفى أول يوم فن، رسما بالفحم وجه «سقراط» نقلاً عن تمثال من الجبس، اندهش الفنان من موهبتهما ونادى على زوجته «السينورا أرميدا» تشاهد مواهب الشابين ودفعاهما إلى استخدام الألوان الزيتية من البداية، فيما ارتبط الأخوان «وانلى» بالمرسم أربع سنوات متتالية.

ويقول المؤرخان «كمال الملاخ» و د.« صبحى الشارونى» فى كتابيهما عن الأخوين :«لم يعاملهما البروفيسور «بيكى» كطلبة، إنما كأصدقاء وقد أحباه لعطفه وروحه الطيبة، وكان يتحدث معهما بعد فترة الرسم عن تاريخ الفن وأشهر اللوحات العالمية.. وقد انضم لهما زميل ثالث هو الفنان «أحمد فهمى» الذى رحل إلى عالم الصمت عام 1961 بعد عامين من وفاة «أدهم وانلى» وكان «بيكى» يفخر بهما بين فنانى الإسكندرية حتى أنه عندما قدمهما للفنان «زانييرى » قال: إننى فخور لأننى سأترك لمصر ثلاثة فنانين تتباهى بهم يوماً ما «وفى مناسبة أخرى قال عن الأخوين «وانلى» :«إن معى أخوين درسا عندى سيكون لهما فى الإسكندرية شأن الإخوة «بللينى» مع البندقية».

بعد أن ترك الفنان بيكى الإسكندرية عاش الأخوان فترة ضياع ومعاناة، فلم يجدا مكاناً للرسم إلى أن استقر رأيهما على الخروج للرسم فى الهواء الطلق كما كان يفعل المجند الأسترالى الذى ترك لهما ألوانه قبل سفره، وفى هذه الأثناء وعلى مقهى (ديانا)- كورنيش الإسكندرية ، اتفق الثلاثة الأصدقاء «سيف» و«أدهم» و«أحمد فهمي» أن يؤسسوا مرسماً وانضم إليهم صديق رابع كان قد درس السينما فى ألمانيا «محمد بيومى» أحد رواد صناعة السينما فى مصر، بعد أن تقاعد من الخدمة فى الجيش واستطاعوا أن يستأجروا لهذا الفرض أستوديو فى وسط المدينة، لكنهم ظلوا شهراً لا يستطيعون العمل فى المرسم لخلوه من أى أثاث، إلى أن قام «محمد بيومى» بتدبير الأثاث، وافتتحوا مرسمهم حفلة تدشين على الطريقة الفنية فى صيف عام 1935، بعد أن حطموا زجاجة بيرة على عتب المرسم، ثم وضعوا بعضاً من زجاجها المحطم فى الأركان وشاركتهم الموديل فرحتهم ثم بدأ مشوار لم يكن مفروشاً بالورود.

فعلى الرغم من وجود المرسم كمكان للرسم إلا أن مشكلة ارتفاع أجور الموديلات.دفعت الأخوين «وانلى» ومعهم صديقهم «أحمد فهمى» إلي الخروج من دائرة رسم الموديلات والطبيعة الصامتة داخل المرسم إلى الشوارع والحياة العامة، فراحوا يرسمون المبانى القديمة والمقاهى والترام والبحر فى حالاته ، والصيادين فى الميناء الشرقية - أثناء عملهم سواء بالنهار أو بالليل عندما يجتذبون أسراب السمك بمصابيحهم ليلاً.

كان أتيليه الإسكندرية (جمعية الكتاب والفنانين) هى

ملاذ الأصدقاء عندما قدموا لوحاتهم للعرض فى صالون الإسكندرية السنوى، وكان يشرف على الأتيليه فى تلك الأثناء مؤسسه الفنان الرائد «محمد ناجى» ،لكنهم بعد أن سلموا أعمالهم وشاهدوا الفنانين الأجانب عادوا إلى مرسمهم معتقدين أن معظم لوحاتهم لن تحظى بالعرض أو أنها سوف ترفض كلها، لصغر سنهم وعدم ذيوع اسمهم ومع ذلك فوجئوا بأن أعمالهم معروضة ولم ترفض أى لوحة من لوحاتهم.

بعدها اعترف المجتمع السكندرى بـ«الأخوين» واشترك «سيف» فى مسابقة «مختار» بالقاهرة وفاز بالجائزة الأولى فى التصوير والرسم الملون عام 1936، وحظى «الأخوان» برعاية «هدى هانم شعراوى» أحد أهم رعاة الفنون فى ذلك الوقت.

ارتبط الأخوان «وانلى» بنشاط المعاهد والمراكز الموجودة فى الإسكندرية سواء البريطانية أو الفرنسية، فى وقت كان المجتمع يعانى من آثار الحرب العالمية الثانية، لكن نجاح معرضهم الذى أقاموه بعد الحرب مباشرة فى مقر جماعة الصداقة المصرية الفرنسية عام 1945 كان حافزاً لهم على مضاعفة الجهد، وقام أساتذة كلية الفنون الجميلة بالقاهرة بزيارة مرسمهما عام 1950، بعدها أقاما معرضهما فى متحف الفن الحديث بميدان التحرير بالقاهرة.

تأثر الأخوان بمشاهد السيرك التى كانت تفد على الإسكندرية حيث راحا يرسمان حركات اللاعبين ولاعبى السيرك والحيوانات والاستعراضات بعد أن يتخذا ركنا من أحد أركان السيرك، مما يذكرنا بفن «ديجا» وإن كان «سيف وأدهم وانلى» تفوقا على «ديجا» الذى ظل حبيس الباليه، ولم يتجاوز إلى الانطلاقة التى تعددت معهاموضوعات إبداعاتهما سواء من حيث الأسلوب أو اللون أو الشكل.

**الفنان حامد عويس**

اختار ملامح حياة أشبه بسيرة أبطال الملاحم، رافضا أن يكون فنه سلعة تخضع لمتطلبات السوق فى التطلعات والانفتاح، ربط أصالة الصعيد وقيمه بثقافة المتوسط، عاشقا لزرقة البحر الأبيض المتوسط فى الأنفوشى من أول نظرة، عندما وقع فى حب صيادى كوم الدكة على طريقة فنان الشعب خالد الذكر سيد درويش.. دفعته روح الفنان الهاوى إلى التثقيف بالفن التشكيلى، سواء من خلال نشاط جماعة الفن الحديث المعلن أو السرى.. إنه الفنان محمد حامد عويس (1919) ابن قرية كفر منصور- بنى سويف، وأحد رواد الواقعية الاشتراكية فى مصر والعالم جنباً إلى جنب مع رواد الفن المكسيكى العظام من مثل ديجو ريفيرا وخوسيه أوروزكو، الذى ينتمى إلى الجيل الثانى فى حركة الفن التشكيلى فى ذلك الجيل الذى وقع عليه عبء تواصل الأجيال، بعد أن أسس الجيل الأول بقيادة محمود مختار (1881- 1934) دعائم نهضة فنية وليدة، لكنها مزجت بين منطلقات الفن الأوربى وعناصر تراثية قومية.

على شاطئ النيل جنوب القاهرة، فيما يقارب 250 كيلو مترا، كان الطفل محمد حامد عويس يجسد من الطين أشكالا فى صورة حيوانات خرافية وطيور وفلاحين أثناء عملهم فى الحقول، ويلتقى فى ذلك مع طفولة مثال مصر الأول محمود مختار، لكن الأخير ارتبط بنيل شمال الوادى بإحدى قرى مدينة المنصورة، ولأن القاهرة هى المركز الثقافى والفنى ومازالت، حيث كانت مسرحاً لتحقيق أحلام الكثيرين، فقد اتجه عويس إلى القاهرة فى البداية لتحقيق حلم العشيرة التى أرادت أن يكون ضابط بوليس، لكن شاءت الأقدار أن تكون فيلا المدرسة العليا للفنون الجميلة بشكلها المعمارى الفريد وسط الأشجار فى طريقه اليومى إلى الكشف الطبى والرياضى المؤهل لمدرسة البوليس، هذا المبنى الاستثنائى أثار مشاعر عديدة فى نفس حامد عويس، فيتخذ قراراً جزئياً بالالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة بعد أن دفع جنيهاً مصرياً واحداً مصروف الكورس (السنة الدراسية) فى عام 1939.

وعلى الرغم من أن بداية حامد عويس فى مدرسة الفنون الجميلة ارتبطت بالنحت، فإنه ظل يرسم بقوة ومن دون توقف، مناظر الطبيعة فى الريف من حقول وحدائق النيل ورسم أيضاً كل أفراد أسرته فى كفر منصور.

كانت القاهرة فى الأربعينات تموج بنشاط الجماعات الثورية، بما تضمه من أحزاب، حيث شهدت نشاط تنظيم الإخوان المسلمين وثلاث منظمات يسارية وحزب شيوعى، وعبرت مجلة «مجلتى» التى كان يصدرها أحمد الصاوى محمد عن أحلام المرحلة، تعرف حامد عويس على الحركة الثقافية والسياسية التى تنذر برغبة فى التغيير والتحديث وتطوير المجتمع، حيث انضم إلى الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى «حدتو» فى نشاطها السرى، لكنه أسس جماعة «صوت الفنان» كجماعة تضم كل من يمارس الفن،

سواء كان خريج فنون أو صنايع، ومن تحت عباءتها ظهر اتحاد خريجي الفنون الجميلة.

عن تلك الفترة .. يقول حامد عويس: «أفرز الواقع شعارا أنه ليس كل خريج مدرسة الفنون فناناً لذلك أسسنا جماعة الفن الحديث وكانت تضمن الناشطين فنياً، فلم تكن عضويتها قاصرة على الخريجين، وضمت: جمال السجيني (1917- 1977)، عز الدين حمودة وزوجته، زينب عبد الحميد، جاذبية سرى (1925)، صلاح يسرى،نبيه عثمان، يوسف سيده، محمد حامد عويس».

ويضيف حامد عويس: كان بيان الجماعة يحث على إبداع فن يدعو الناس إلى الاستيقاظ والثورة على الأوضاع السائدة، في وقت كانت مصر تعانى من وطأة استعمار إنجليزى وتردى الأوضاع وصراع وفساد الحياة الحزبية، فاتخذنا موقفاً موحداً ضد المدارس الفنية التى تدعو إلى التغريب كالسريالية والتجريد.

وينتصب حامد عويس فى جلسته.. وهو يقول: «كلنا ارتبطنا بأفكار ثورة يوليو، حتى من قبل قيام الضباط الأحرار بالثورة فى عام 1952، فقد تمثلت بذور الثورة فى الغضب الجماهيرى على الظروف السائدة سواء أثناء الحرب العالمية أو بسبب نكبة فلسطين، كما تجلت مشاعر الناس فى الحماس الطاغى لتبديد اليأس فقط كان لدينا إحساس بأن الحال الذى كنا عليه بعد حرب فلسطين لن يستمر، لذلك عندما قامت الثورة، جاءت متناغمة مع أفكار قطاعات كبيرة من الشعب إلا من تناقض واحد، وهو قيام الجيش بها، على عكس ما كنا نتوقع خاصة أننا كنا خارجين من ويلات ومآسى الحرب العالمية الثانية».

وعن الإحساس بالثورة.. قال «حامد عويس»: بعد انطلاقة الضباط الأحرار سيطرت علينا فرحة، فقد سمعنا أول بيان للثورة ونحن على متن المركب الإيطالي (سيبيريا) فى طريقنا إلى حضور بينالي فينيسيا مع أعضاء اتحاد خريجي الفنون الجميلة: حسن فؤاد، جمال كامل، عبد الغنى أبو العينين، كمال الملاخ، أنيس منصور، لبنى عبد العزيز، سيف وانلى (1906- 1979) وأخوه أدهم وانلى (1908- 1959) ، لكن عندما وصلنا البينالي وجدنا تمثالا للملك فاروق يعترض طريقنا فى مدخل الجناح المصرى، كان قد نحته الفنان الرائد محمد حسن (1892- 1961) الذى كان يشغل وقتها مدير الأكاديمية المصرية فى روما فأجمع الفنانون على أن يرفع التمثال ومع إصرارهم تم بالفعل رفعه. لم يستطع حامد عويس إخفاء إحساسه بالزهو وهو يقول «عندما دعيت إلى مصر قمت بعمل لوحة كبيرة تصور طرد الملك بمساحة مترين فى متر ونصف ووضعت فيها الأحاسيس المكبوتة منذ آلاف السنين بأسلوبى الذى اخترته عن قناعة وإيمان وهو الواقعية الاجتماعية الاشتراكية التى تعرفت عليها فى إيطاليا متمرداً على الطريقة التى كنت أرسم بها».

ويضيف.. «كلفنى بعمل هذه اللوحة الفنان عبد القادر رزق المسئول عن الفنون الجميلة بوزارة المعارف (وزارة التربية والتعليم) وتتبع الفنون الجميلة وزارة الإرشاد القومى، وهذه اللوحة موجودة الآن على مقربة من المتحف البحرى فى الإسكندرية».

ولأن المدن آسرة تأخذك إلى عالمها طواعية، فقد وقع حامد عويس فى حب مدينة الإسكندرية من أول نظرة، عندما زارها لأول مرة فى عام 1946 فى الرحلة التى نظمها معهد المعلمين العالى بعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة، حيث يقول: «هزنى منظر البحر، فقد كانت أول مرة أرى فيها البحر مساحة ضخمة من المياة الزرقاء لا نهاية لها ولا آخر، فى الوقت الذى لا أرى فيه الشاطئ الآخر، حيث اعتدت أن أرى فى النيل له شاطئين، من هذه اللحظة صممت على الإقامة بالإسكندرية، خاصة أن زوجتى إسكندرانية».

ذهبت إلى الإسكندرية عام 1948، حيث اتجهت إلى تدريس الرسم بمدرسة الفاروقية الثانوية بشارع منشا- محرم بك حتى عام 1955 ، تلك المدرسة التى التحق خريجوها بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عند افتتاحها عام 1957». ويقول حامد عويس «وفى الفترة التى تعرفت فيها على الفنان محمود سعيد، الذى فتحت آراؤه أمامى دروبا فكرية جديدة، كان يغلب على المناخ والنشاط الفنى السكندرى المسحة الأوربية، وكانت الجاليات الأجنبية تختار فنانيها من بينها، أما الوجود المصرى القليل فقد تمثل فى وجود جماعة الأتيليه التى أسسها الفنان محمد ناجى (1888- 1956) ومحمود سعيد (1897- 1964) بالإضافة إلى الأخوين سيف وانلى وأدهم وانلى ونحات الأحجار الصلبة محمود موسى (1913- 2003).

ويقول حامد عويس عن الإسكندرية التى ترك القاهرة للإقامة بها: «شاهدت فنانين يتعيشون من نتاج أعمالهم وبيعها بأسعار مناسبة، فقد كان الفن فى الإسكندرية

يشعرك بأنك فى أوربا وليس فى بلد عربى، وكان الأجانب يقيمون معارض من الخارج لفنانين عالميين، أمثال سلفادور دالى الذى شاهدت روائعه قبل أن أراها فى معرض الفنون الجميلة ببرشلونة».

اتسمت أعمال حامد عويس فى فترة بداية الخمسينيات بتعدد الأساليب والمعالجات حيث تأثر ببيكاسو، ثم حطم الشكل على طريقة التكعيبيين ، وسرعان ما انتقل إلى التعبيرية وربط الفن بالأدب من خلال التعبير عن صيغ أدبية كالبؤس والحزن والمعاناة، وهو ما نراه فى لوحات «التريكو» وقارئ الكوتشينة» (1950)، بينما فى لوحة «الحنان والمرأة والقطة» نجدها تقارب ألوان أعمال هنرى ماتيس (1869- 1954).

جاءت زيارة بينالى فينيسيا بمنزلة نقطة تحول جوهرية فى حياة حامد عويس الفنية، وتشبه الزيارة التى قام بها الفنان صلاح طاهر فى منتصف الخمسينيات إلى أمريكا وجاء بعدها ليقدم تجربة جديدة أطلق عليها موسيقى اللون، مع الفارق طبعاً، حيث روى الفنان حامد عويس للزميل الصحفى على حامد قصة هذا التحول فى المقال الذى نشر فى فصلية أحوال مصرية ( العدد الثانى عشر): «كنت أسعى لعمل لون فيه جرأة بعد أن مللت اللون الواحد بدرجاته المتعددة، وكنت أريد أن ألون.. أضع على السطح الأبيض ألوانا تصرخ، تتوهج، تتمرد، كما أردت أن يتحرك الشكل، وجدت ضالتى فى الجناح الطليانى فى بينالى فينيسيا، ووجدت فى أعمال الطلاينة الفن الذى أريده وأحبه، عندما رسموا العمال البسطاء بأسلوب الواقعية الاشتراكية، من خلال منظور تعبيرى يعكس الواقع والحياة بشكل جميل وصادق جدا، وفى الوقت الذى تأملت فيه تلك الأعمال التى كنت أشاهدها يوميا طوال فترة البينالى، عدت إلى عالمى لأمسك بكل ألوانى، وبدأت أشتغل بالبنى والأسود والرماديات».

تزامن التحول الذى حدث للفنان حامد عويس فى إيطاليا مع الحراك الاجتماعى الذى أحدثته ثورة يوليو فى المجتمع المصرى، حيث يقول: «لقد فتحت الثورة بوابة كبيرة للتعبير عن قضايا المجتمع ووفرت سبل الإبداع، فمع أول تجربة لنظام التفرغ للفنانين فى عام 1957، حصلت على أول منحة تفرغ للإنتاج الفنى».

لقد عرفت مع الثورة طريقى للتعبير عن أحلام الناس، كان إحساس بالفلاحين، باعتبارى واحدا منهم، ويحملنى مسئولية، ويجعلنى أفكر باستمرار فى الكيفية التى أرسمهم بها فى لوحاتى، فجاءت لوحة «الإصلاح الزراعى» التى تضم الفلاح وزوجته وأولاده، أما العمال، قوة العمال الحقيقية، فقد تجذر إيمانى بهم من قلبى فرسمت لوحة «خروج الوردية» فى عام 1956، وهى موجودة الآن فى القاهرة، ثم أنجزت اللوحة التى أحبها «عمال الدريسة» التى تصور العمال أثناء عملهم بالليل فى تركيب قضبان السكك الحديدية، وحصلت عنها على جائزة «جوجنهايم» الدولية فى العام نفسه، تلك السنة التى تأسست فيها الجائزة ، واللوحة موجودة الآن فى متحف الفن الحديث بنيويورك».

يعتبر عويس أن عدوان العام 1956 هو أول احتكاك خارجى للثورة، بين نظام جديد وعدو من الخارج.. حيث يقول: «لقد كنت وقتها ضابط احتياط مجند فى الإسكندرية، وشاركنا فى ما يسمى بالجبهة الداخلية، فى إطار ما يسمى بالجيش الشعبى وانتصرنا، وهو التوجه الذى قادنى بعد ذلك إلى عمل لوحة الجبهة الشعبية الوطنية تحالف قوى الشعب العامل الموجودة الآن فى متحف بوشكين فى موسكو، الذى يضم مليونى عمل فنى، وهى تصور أعضاء تحالف قوى الشعب العامل من فلاح وعامل ورأس مالى وطنى ومرأة ، وتلك الصيغة السياسية التى لخصت فلسفة الثورة فى خلال هذا التجمع الفريد الذى تميزت به ثورتنا على مستوى العالم كله، ولم تتجاهل فيه أى شريحة من عناصر الأمة».

وتتسلل ابتسامة إلى وجه حامد عويس الذى يجلس وسط لوحاته ويقول:«لقد أتيح لى أن أعرض فى موسكو، باكو لينينجراد، وفى متحف الفن الشرقى أيضاً، وهو المتحف الذى أنجز عن أعمالى كتابا فاخرا، ويضيف: لقد ربطت بين الثورة والنيل ورسمت السد العالى على هيئة جبل يمنحنا الماء، وفى الوقت الذى يقف فيه طفل باللون الفاتح ومعه طفل أسمر على هضبة يرويان وردة معا، وهو التوجه الذى آمنت به، ومازلت أجد فيه أحد ثوابت الأمة وكنت قد تأثرت بالفنان الأسبانى التأثر جويا الفرنسى دوميه، وماتا التشكيلى ورائد التصوير الشعبى المكسيكى ديجو ريفيرا الذى رسم الناس وناهض الرأسمالية العالمية فى جداريته بالمكسيك وأيضا نيويورك، سان فرانسيسكو، ديترويت، كما كانت تعجبنى أعمال الفنان المكسيكى خوسيه أوروزكو».

وبصوت يكسوه الأسى والشجن.. يقول حامد عويس صاحب لوحة «حماة الحياة» في الوقت الذي كنا نحلق في سماء الحلم الاشتراكي ونحلم بواقع زاهر للجميع، استيقظنا على نكسة 5 يوليو العام 1967، فأفقدتنا الثقة بالنفس وبالناس، أو أفقدت الناس ثقتهم بأنفسهم ،لكن خوفاً على الناس من الإحباط وفقدان الثقة، وسرعان ما تمالكت نفسي وأفكاري ورسمت لوحة «حماة الحياة».

وإذا كان نصر أكتوبر في العام 1973 قد أعاد لنا الثقة بالنفس والقوة والعزة، فقد رسمت في العام 1975 لوحة «فلسطين»، وصورت فيها رجلاً فلسطينياً فولاذيا، لكن في قلبه طفل.. الذي أصبح بعد ذلك طفل الحجارة».

**متحف محمود مختار**

في الوقت الذي كانت فيه الأمة تبحث عن ملامح هوية قومية بنى المعماري رمسيس ويصا واصف من وحي العمارة المصرية القديمة متحفا على أرض حديقة الحرية، في واحدة من البقاع الساحرة على نيل جزيرة الزمالك «متحف مثال مصر الأول خالد الذكر محمود مختار» (1891- 1934) ابن دلتا النيل الذي يمثل علامة فارقة في الحياة الفنية، رغم عمره القصير.. ومسيرته الخاطفة، فمازالت أعماله لها نفس السحر الذي كانت عليه في عشرينيات القرن العشرين، ليس بسب تميزه كباعث للفن الحديث، ورائد للنحت العربي، عندما التقط الأزميل الذي هوى من يد آخر فنان فرعوني، وأعاد مجداً قديماً وليس لأنه صاحب تمثال نهضة مصر الذي كان شعار مرحلة بأكملها، أو لأنه صاحب جائزة صالون باريس لكن لأن إبداعه جاء تعبيراً عن الضمير الجمعي للأمة.

كان المتحف قد افتتحه الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الشعبية لأول مرة عام 1962 في إطار احتفالات مصر بذكرى مرور 10 سنوات على ثورة يوليو، وكأن المتحف قدره أن يرتبط بالمحطات المضيئة في حياتنا، فقد تفتحه السيدة «سوزان مبارك» بعد تحديثه وتطويره في إطار احتفالات مصر بمرور 30 عاما على انتصارات السادس من أكتوبر 1973.

جاءت صور تطوير وتحديث المتحف ممثلة في استحداث قاعة مجهزة للعرض المتغير للفنون التشكيلية تحمل اسم (نهضة مصر) وتجهيز قاعة أخرى بأحدث الوسائل السمعية والبصرية لإقامة نشاط ثقافي بشكل دوري، كما تم تأمين المتحف بنظام أمني إلكتروني ونظام تكييف مركزي للحفاظ على درجة حرارة للمتحف دائمة بشكل مناسب، علاوة على توفير التجهيزات الفنية اللازمة لإقامة ورش فنية (ملتقى الأحجار) في حديقة المتحف، للنحت على الحجر بشكل مباشر في مواجهة تعيد لفن النحت بعضاً من أمجاده العريقة والتي تعد مصر واحدة من الدول الرائدة في هذا المجال منذ فجر التاريخ.

تعد حياة مختار وفنه نموذجاً للالتزام بقضايا الوطن وهموم المواطنين فقد كان فنه نابعاً من صميم حياة البسطاء معبراً عن آمالهم وأحلامهم، لذلك جاء الإجماع الشعبي على الاكتتاب لتشييد تمثال نهضة مصر دليلا على إيمان الشعب بأهمية الفن ودوره في فترة من أدق فترات تاريخ مصر المعاصر.

في الوقت الذي اتجهت فيه عملية تطوير المتحف إلى العمارة الداخلية إلا أنها احتفظت بالطابع الصرحي التي حرص عليه المعماري «رمسيس ويصا واصف»، حيث ينتمي المبنى إلى المباني الروحية وهو ما دفع المصمم إلى إقامة جسر يفصل ويربط بين نهر الطريق بآلياته اليومية في الخارج عبوراً إلى عالم الإبداع الذي يضم أعمال مختار النحتية أما فكرة تطوير العمارة الداخلية للمتحف والتي صاغتها الدكتورة «وفاء مسلم» عميدة كلية الفنون الجميلة بالمنيا فقد اعتمدت على عدة محاور أساسية منها: خلق مساحات جديدة، اختيار إضاءة معبرة، الحفاظ على تثبيت درجة حرارة مناسبة، الاستفادة من التهوية الذاتية في الأماكن المخصصة لغير العرض المتحفي واستحداث قاعات جديدة للعمل الثقافي، لذلك يقول الدكتور «أحمد نوار» رئيس قطاع الفنون التشكيلية أثناء افتتاح المتحف بعد تجديده إن المفهوم الجديد للمتحف هو اعتباره مؤسسة ثقاية متكاملة (فنية، تعليمية، تربوية، سياحية، ترفيهية).

كانت قرية «طنبارة» بالقرب من مدينة المحلة الكبرى بوسط الدلتا قد شهدت ميلاد «محمود مختار» يوم 10 مايو عام 1891.. لأب هو الشيخ «إبراهيم العيسوي» عمدة القرية، ثم هاجرت الأسرة إلى قرية نشا إحدى قرى المنصورة وتفتح وعيه على صورة جده لأمه الذي نفي إلى السودان في عهد الخديو «إسماعيل» عقاباً على تمرده ضد الظلم الذي كان يقع على الفلاحين من أجل جباية الضرائب، فقد اتخذت سيرة الجد على ألسنة أهل القرية شكل الأسطورة، فقد كانت قصة النفي تروى مع قصص الأساطير الشعبية.. كيف كان الجد يعلمهم الزراعة،

ويرشدهم إلى صناعة الشواديف فتداخلت القصة مع الأسطورة المصرية القديمة «أوزيريس» الذى علم سكان مصر الزراعة قبل بداية التاريخ.. فيبدو أن القصة بما حملته من معان ، ترسخت فى وجدان مختار مبكراً.

ولم يتخل «مختار» عن روح القرية والتمرد عندما دفعته الأقدار إلى أن يرحل إلى القاهرة، فعاش فى أحيائها القديمة، وتأثر بخصال أهل حى السيدة زينب وتعلم منهم أكثر مما تعلم من مدارسه، وما إن فتحت مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز أبوابها فى العام 1908، تلك المدرسة التى كانت على مقربة من بيته، حتى تقدم إليها، حيث تشهد المدرسة نبوغ مختار المبكر، فيوصى أستاذه مسيو «جيوم لابلانى» فى تقريره بسفر مختار معبوثاً إلى باريس، ويوافق الأمير« يوسف كمال» صاحب المدرسة على البعثة ويسافر مختار إلى باريس فى العام 1911، ويتقدم «مختار» للالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة الفرنسية (البوزار) مع أكثر من مائة متقدم، جاءوا من فرنسا، ومن سائر أنحاء الأرض ويفوز «مختار» بالمقدمة، ويلفت نظر أستاذة الجديد (كوتان) إلى موهبته.

فى باريس تتلمذ على يد كوتان صاحب التماثيل البرونزية التى تزين كوبرى الإسكندر بباريس لكن مع اندلاع الحرب العالمية الأولى انقطع راتبه فعمل شيالا فى مصانع الذخيرة حتى التقى صدفة بأستاذه «لابلانى» فنصحه بالعمل فى متحف (جريفين) متحف الشمع.

كان مختار يلقب فى أوساط المصريين بباريس بالعمدة، حيث أهلته الظروف لأن يلعب دوراً فى ثورة 1919 الشعبية، فعلى الرغم من أن «سعد زغلول» زعيم حزب الوفد قد اتخذ من (المواجهة العلنية) أحد أسلحته السياسية التى اعتقل بسببها إلا أن حزب الوفد كان له تنظيمه السرى الذى أطلق عليه اسم (اليد السوداء) حيث أن أعضاءه كانوا يمثلون رأس الحربة فى مواجهة المحتل الإنجليزى فيما يعد أحد ملامح المقاومة المسلحة المصرية فى وقت مبكر من القرن العشرين.. فإذا انكشف أمر أحد أعضاء التنظيم يتم تهريبه إلى فرنسا سواء بهدف حمايته بشكل عام أو استكمال دراسته، إذا كان طالباً أو مواصلة النشاط السياسى والدعوة لقضية الاستقلال فى أوساط الجالية المصرية، أو فى المنابر الإعلامية والمناسبات الدولية التى تعقد فى عاصمة النور.

كان مختار فى استقبال الوافدين من أعضاء التنظيم فى باريس منذ لحظة وصولهم من مصر، بل وتدبير شئون حياتهم وإقامتهم، بل وإقراضهم النقود اللازمة، فيما يشبه الرعاية المطلقة، وهو الدور الذى يماثل دور أفراد التنظيم .

وإن كان ليس هناك ما يؤكد بشكل رسمى انتماءه للتنظيم فى ظل ما يكتنف مثل هذه الأمور من غموض وسرية، ومع ذلك يعزز اعتقاد انتماء مختار إلى تنظيم اليد السوداء، عرضه تمثال (نهضة مصر) على أفراد التنظيم بمجرد أن انتهى من النموذج المصغر له، قبل أن يراه أحد.

وبعد عودة بعض المفكرين إلى مصر من باريس دعوا إلى إقامة التمثال فى أحد ميادين القاهرة، وبدأ تنظيم اكتتاب شعبى لإقامته ، على نحو غير مسبوق، يجعل من الحدث أبرز المواقف المضيئة التى تجلت فيه الإرادة الشعبية فى مواجهة المتحل.

أما مختار فقد أصر على أن ينحت التمثال من جرانيت أسوان الأحمر، وقد كان له ما أراد وانتهى بالفعل من إقامته فى العام 1928، وأزاح عنه الملك الستار فى ميدان محطة مصر ثم نقل أمام جامعة القاهرة عام 1955، فى عهد الرئيس الراحل «جمال عبد الناصر».

ارتبط مختار بالحركة الفنية وأيضاً الأدبية مساهماً فى إقامة جماعة (الخيال) والتى كانت تضم : مى زيادة، العقاد، المازنى، وشارك فى إنشاء مدرسة الفنون الجميلة العليا، هذا فضلاً عن مشاركته فى المعارض بمصر وفرنسا وكانت تماثيله هى أول أعمال فنية حديثة تعرض لفنان مصرى بالخارج.

وتعد الفترة من إصدار الدستور المصرى فى العام 1923 وحتى العام 1930 ذروة الأزمة الاقتصادية العالمية من أفضل سنوات المثال «محمود مختار» إنتاجاً فنياً رغم العقبات التى واجهت إقامة تمثال (نهضة مصر) حيث أقام معظم تماثيله الصغيرة، بل اتجه إلى عمل نماذج مصغرة من تماثيله الصرحية التى كان يحلم بإقامتها ميدانياً، وعندما أقام معرضه الثانى فى مرسم المستشرق «روجيه بريفال» اقتنى رئيس الوزراء أحد تماثيل «مختار»، كما اقتنت سيدة أمريكية تمثالا آخر أهدته إلى متحف (المتروبوليتان) بنيويورك فيما بعد.

إذا كان مختار قد شغلته من البداية فكرة البعث باعتبارها إرثاً يصل إلى جيناته الوراثية الفرعونية، فقد ظل الخلود هدفاً يسعى إليه من خلال بناء تماثيله فقد جاءت أعماله تتمتع بسمات الفن الفرعونى من حيث الثبات

والشكل المتماسك الرصين المستقر متأثراً بمقولة الفنان «مايكل أنجلو» حيث قال: «كي يكون العمل النحتي جديرا بهذا الاسم إذا يقذف بها من شاهق وتظل عناصره المكونة له متناسقة لا ينفصل أحدها عن الآخر، بعد انحداره كاملة ولم تتحول رماداً يذرى هباء»، وهي المقولة التي تعد أحد مفاتيح أسلوب مختار، فقد دفعه حدسه إلى أن يعطى للكتلة والوحدة أولوية مطلقة.

لذلك مازالت أعمال الفنان مختار باقية تحتفظ بنفس السحر الذي كانت عليه قبل ثمانية عقود من الآن منذ أن تحول فن النحت على يديه إلى فن رفيع، بعد أن كان مجرد حرفة كالنجارة والحدادة، كما استطاع أن يحقق جانباً مهماً من المعادلة الصعبة في العملية الإبداعية من خلال ارتباطه بحضارة وإيقاع عصره، واتكائه على التراث، وتطلعه إلى المستقبل، فعلى الرغم من أن مختار في عصر النحات الفرنسي «أرستيد مايول» (1861- 1944) والنحات الفرنسي الشهير أوجست رودان (1840- 1917) اللذين مهدا لاتجاهات الفن الحديث في أوربا، إلا أنه لم يقع تحت التأثير الطاغي لهؤلاء وغيرهم، ففي وقت كانت باريس تتمرد على القديم وتفتح النوافذ للاتجاهات الحديثة، انفرد مختار بأسلوبه النحتي الذي حافظ على منطلقات الفن المصري القديم والتبسيط العصري للخط متجاوزاً التكلف والتزيد والزخرفة.

ويبقى أن «مختار» اتخذ طريقاً من القرية وحتى المحافل الدولية، مخترقاً كل الحواجز التي تصنعها الظروف الحياتية الضيقة، ومتجاوزاً تعقيدات السياسة شأنه في ذلك شأن جيله الذي آثر أن يأخذ اعترافاً من الشعب بشرعية الدور والمهمة وضرورة بلوغ الهدف في إطار وعي بالفعل المكتمل.

**مركز الفنون المعاصر**

**متحف انجي**

قليلا ما اتجهت قافلة الثقافة نحو الجنوب، لكن هذه المرة ساهم الألمان في التواجد بإهدائنا مبنى متعدد الأغراض، فعلى جبل حلوان جنوب القاهرة، قام قطاع الفنون التشكيلية، بتحويل المبنى إلى مجمع مركز الفنون المعاصرة في إطار خطة للانتشار الجغرافي أن المركز يجسد بعدين «في غاية الأهمية، الأول هو تلبية حاجة المدن والتجمعات الجديدة إلى نشاط المراكز الثقافية والفنية ، وثانيا أن المركز يطرح نموذجاً لتعدد مسارات ومجالات الفنون المختلفة تحت مظلة واحدة سواء بعرضه لمجموعات متحفية أو ضمه لورش فنية، ومختلف الأنشطة الثقافية، من موسيقى ومسرح وسينما.

ضم المركز متحفا للفنانة الرائدة «إنجي أفلاطون» (1924- 1989) تلك الفنانة التي تجاوز إسهامها حدود جيلها، لتحتل مكانة بارزة تجعلها من الطليعة المؤثرة في تاريخ الأمة، أصحاب الدور الفعال التنويري على مدار تاريخ الحياة الفنية والوطنية حيث صنعت مزاجا نادرا جمع بين حب الوطن والفن في آن واحد، عبر ارتباطها المبكر بالشعور والتيار القومي المتدفق المتوهج في أربعينيات القرن الماضي عندما انخرطت ضمن نسيج جماعة (الفن والحرية) في أربعينيات القرن العشرين، والتي أثرت أفكارها على توجهات الفنانة الثورية، دفعتها إلى العمل النسائي العام.

جمع متحف إنجي مجموعة نادرة من أعمالها كانت أسرتها قد وهبتها إلى وزارة الثقافة بغرض وضعها في متحف يحمل اسم الفنانة وهي المجموعة التي مثلت أغلب مراحلها الفنية بداية من مرحلة السريالية التي رسمتها فترة ارتباطها بحلقة الفن والحرية، واتسمت بالألوان القاتمة، ومروراً برسمها للفلاحين والفلاحات، والصيادين والعمال، وانتهاء باحتفائها باللون ورسمها على القماش الأبيض مباشرة بطريقة التنقيط متخذة لنفسها أسلوباً خاصاً متميزاً.

**متحف الخزف**

كما يضم مركز الفنون المعاصرة متحفا للخزف يجمع الأعمال الخزفية التي يهديها الفنانون المشاركون في دورات بينالي الخزف الدولي، بعد أن أقام قطاع الفنون التشكيلية مسابقة دولية لفن الخزف تستضيفها مصر كل عامين (بينالي القاهرة الدولي للخزف) بهدف إتاحة الفرصة لمزيد من الاحتكاك بين الخزافين المصريين وأقرانهم من مختلف دول العالم وإلقاء الضوء على آخر المستجدات والأساليب الحديثة والرؤى والأفكار في هذا الحقل الفني بإبداعاته المختلفة من أوان ومجسمات وتشكيلات، خزفية وبحيث يصبح هذا الملتقى مناسبة وفرصة لتبادل الخبرات والآراء، وكانت الدورة الأولى لهذا البينالي قد أقيمت عام 1991 بمشاركة 25 دولة ثم تضاعف عدد الدول المشاركة في الدورات التالية، ثم نشأت فكرة إنشاء متحف الخزفيات والتشكيلات المجسمة والذي يحتوي على عرض متحفي لما

يزيد على 5000 عمل فنى لفنانين من حوالى 47 دولة من قارات العالم الست وهذه الأعمال تعكس أحدث الاتجاهات والصيحات والتقنيات فى هذا المجال.

يعتبر فن الخزف واحدا من أقدم الفنون التى عرفها الإنسان ، كما أن حضارة مصر القديمة تعد أقدم الحضارات الإنسانية ارتباطا واكتشافا وإبداعا لفن الخزف منذ ما قبل التاريخ وعلى مر العصور ابتداء من العصر المصرى حيث توصلت عبقرية الخزاف المصرى القديم إلى إبداع أنماط فريدة ومتميزة فى صناعة الخزف منذ آلاف السنين مرورا بالمرحلة القبطية الزاخرة بالفخار المطلى والمزخرف بزخارف هندسية أو بناتية أو حيوانية أو آدمية ووصولا إلى العصر الإسلامى الذى شهد تألقا وبراعة وتفردا فى تعامل الفنان المسلم مع هذه الخامة التى طوعها وجعلها تبوح له بالكثير من أسرارها.

ويعتبر العصر الفاطمى بمثابة العصر الذهبى لهذا الفن وهذه الصناعة حيث تم لأول مرة استخدام طريقة الطلاء والزخرفة المعروفة ب (البريق المعدنى) وبعد عصور من الجمود والتوقف عن التطوير والإضافة استطاع الخزاف المصرى الرائد سعيد الصدر (1909- 1986) أن يعيد إلى فن الخزف المصرى مجده وريادته من خلال بعثه الدءوب وتجاربه المستمرة.

**متحف ناجى**

لوحة مدرسة الإسكندرية العملاقة، تلك المدينة العالمية، والتى تحتضنها قاعة الاجتماعات الكبرى بمحافظة الإسكندرية كانت السبب الرئيس فى تشييد الفنان محمد ناجى مرسمه بحدائق الأهرام (الموقع الحالى للمتحف) على قطعة أرض كان يملكها، وقام بتصميم المبنى وتنفيذه صديقه المهندس المعمارى «ديا كوميدس» المقيم بالقاهرة وكان ناقداً فنياً أيضاً. وفى عام 1962 اقتنت وزارة الثقافة المرسم بقيمة اسمية قدرها أربعة آلاف جنيه تمهيدا لتحويله إلى متحف للفنان، وقامت شقيقته الفنانة عفت ناجى بإهداء الدولة أربعين لوحة زيتية من أعماله ومجموعة كبيرة من رسومه التحضيرية بالإضافة إلى متعلقاته الشخصية.

وفى 13 يوليو 1968 افتتح الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك متحف ناجى للجمهور بنفس عدد الأعمال الفنية التى تم إهداؤها.

وفى عام 1987 اقتنت وزارة الثقافة مجموعة أخرى من اللوحات الزيتية لناجى (عددها 28 لوحة) كما أهدت الفنانة عفت ناجى المتحف مجموعة أخرى من رسومه التحضيرية.

وقد جرت للمتحف بعض عمليات الترميم قبل أن يتولى المركز القومى للفنون التشكيلية عملية شاملة لتطويره وتحديثه وتوسيعه بنسبة 200٪ بغرض أن يتسع لاستضافة أعمال عفت ناجى وزوجها الفنان سعد الخادم، قبل التفكير فى تحويل تجديد منزلهما فى حى الزيتون إلى متحف.

وفى عام 1991 افتتح المتحف بعد تجديداته السيد الوزير الفنان فاروق حسنى، و د. أحمد نوار رئيس المركز القومى للفنون التشكيلية السابق، وذلك بعد أعمال التطوير والتحديث وتزويد المتحف بكافة الأنظمة الحديثة من أجهزة إنذار ضد السرقة والحريق.

الفنان محمد ناجى واحد من الرعيل الأول الذين كان لهم السبق والمشاركة فى إقامة دعائم البنية الأساسية للنهضة الفنية الحديثة، وقد عاش فى الإسكندرية وكان له تأثيره الإيجابى على الحركة الفنية فيها.

درس الفن فى فلورنسا بإيطاليا، وبعد عودته قبيل الحرب العالمية الأولى اتجه إلى تجاوز الأساليب الفنية الأكاديمية، فى وقت كانت المدارس الفنية الأوربية الحديثة .

فى عام 1939 بدأ فى رسم لوحة مدرسة الإسكندرية عندما كان مديرا لمتحف الفن المصرى الحديث..

1888: ولد بمدينة الإسكندرية فى حى محرم بك وذلك فى 17 يناير.

1906: درس فن التصوير على يد الفنان الإيطالى بياتلى بالإسكندرية.

1910: حصل على ليسانس الحقوق من جامعة ليون بفرنسا ثم سافر إلى فلورنسا بإيطاليا والتحق بأكاديمية الفنون الجميلة.

1924: عين ملحقاً ثقافياً فى البرازيل ثم فى باريس.

– حصل على بعثة فى الحبشة حيث عاش بها حوالى سنة.

– أقام معرضه بلندن موضوعه (مصر والحبشة).

1945: أنشأ جماعة الأتيليه للفنانين والكتاب بالإسكندرية.

1947: عين كأول مدير مصرى لمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة.

1952: أسس أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب.

1956: توفى فى 5 أبريل بالجيزة بالمرسم الذى تحول إلى متحف ناجى.

1958: صدر عنه فى دار المعارف بمصر أول كتاب من تأليف سعد الخال وعنوانه «الحياة الشعبية فى حياة ناجى».

1988: صدر فى كراسات شبرامنت «محمد ناجى الفنان التأثيرى المصرى».

1989: صدر كتاب الذكرى المئوية للفنان محمد ناجى لتسعة عشر ناقداً عن المركز القومى للفنون التشكيلية.

**الفن والكتاب فى متحف الإسكندرية**

وسط مدينة الإسكندرية يقع متحف ومكتبة الفنون الجميلة، ويضم 1381 عملا فنيا فى مجالات التصوير والجرافيك والرسم والنحت، ارتبط المتحف ببينالى الإسكندرية الدولى لدول البحر المتوسط، من اليوم الأول لإقامة البينالى عندما افتتحه الزعيم الراحل جمال عبد الناصر فى العام 1955 لأول مرة، فقد ظلت دول حوض المتوسط تأتى إليه كل سنتين وحتى الآن.

أما مكتبة الفنون الجميلة التى يضمها المكان والتى كانت تسمى مكتبة البلدية فيرجع تاريخها إلى العام 1892، حيث كانت ملحقة بالمتحف اليونانى الرومانى، وفى عام 1940 هدمت الفيلا بعد أن تعرضت المكتبة إلى قنبلة أثناء الحرب العالمية الثانية، وفى عام 1948 أعيد بناؤها، على نحو تصميمى يستوعب دورها الجديد كمكتبة، وفى عام 1998 تم نقل تبعية المكتبة والمتحف من محافظة الإسكندرية. 200 ألف مجلد وكتاب هى محتويات المكتبة فى مختلف فنون المعرفة بكل اللغات ومن أهم محتوياتها كتاب وصف مصر الذى وضعه علماء الحملة الفرنسية فى أحد عشر مجلدا.

**الطريق الأوسط إلى متحف الخزف الإسلامى**

الطريق الوحيد الذى يأخذك إلى متحف الخزف الإسلامى، بقصر الأمير عمرو إبراهيم أحد أفراد العائلة الملكية المصرية، ويرجع تاريخ بنائه إلى عام 1343 هجرية، ينتمى المبنى إلى طراز العمارة الإسلامية، يشغل العرض المتحفى الدائم لمقتنيات المتحف للقاعات الموشاة بالزخارف الإسلامية على مساحة 490م 2.

فسقية جميلة صغيرة هى أول ما يطالعك فى منتصف بهو الدور الأرضى الذى تعلوه قبة زخرفية ذات نقوش ومقرنصات متميزة ، أما الدور الأول فالوصول إليه عبر سلم خشبى داخلى مسحور، وتتوسط المعروضات غرف القصر فى تناغم مع الطابع المعمارى للمكان.

يضم العرض المتحفى 315 قطعة من أنواع المنتجات الخزفية المختلفة التى تنتمى إلى الكثير من العصور، ومختلف البقاع، كما تعكس الأعمال المعروضة أساليب عديدة وطرق الصناعة المتنوعة، حيث يجمع المتحف الخزف ذا البريق المعدنى، والخزف المزخرف بزخاف نباتية والخزف المطلى بالألوان المتباينة والخزف المرسوم تحت الطلاء والفخار المزخرف بالألوان المختلفة والخزف المزين بكتابات مطلية بالمينا، بالإضافة إلى الخزف الذى شكل بزخاف نباتية وهندسية، سواء بارزة أو غائرة، علاوة على الخزف المطلى باللون الفيروزى والمرسوم عليه باللون الأسود والخزف المزجج بطلاء زجاجى شفاف.

يضم المتحف 116 قطعة من الطراز المصرى، و118 قطعة من الطراز التركى، و49 قطعة من الطراز الإيرانى، و25 قطعة من الطراز السورى، من الأندلس، و2 من العراق، و2 من تونس، وقطعة واحدة من المغرب، كما يضم المتحف قاعة خاصة برائد فن الخزف سعيد الصدر، يعرض 41 من إبداعاته.

وكان متحف الخزف الإسلامى الذى يعد أول متحف نوعى للخزف الإسلامى فى الشرق الأوسط قد افتتح فى فبراير عام 1999.

# الملاحق

**اصطلاحات عربية لفن التصوير**
**مبحث ألقى في المجمع العلمي المصري في جلسة علنية**
**السابع عشر من شهر مايو سنة 1948**
**مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية القاهرة**
**1948**

**بشر فارس**

**تصدير**

يظهر لي الآن كتاب ألفته في اللغة الفرنسية، عنوانه : «منمنمة دينية تمثل الرسول، من أسلوب التصوير العربي البغدادي». وهو جزء من منشورات المجمع العلمي المصري.

وصنعت للكتاب موجزاً في اللغة العربية جاء في ذيله. وغرضي من ذلك وجهان. أن تجرى ثقافتنا إلى المشاركة في التأليف العلمي حتى تستوى فتتمكن فتذيع، وأن يفيد القارئ العربي الصرف مما قد ينشط له وهو بين يدى التصوير اللطيف في الإسلام.

على أن أحداً لا يشك في أن لغتنا الكريمة وإن زخرت بالألفاظ وعلت بالتعبيرات لتقصر اليوم عن الأداء الإفرنجي في صنوف من الفنون والصناعات. وكأني بك ترى اضطراباً واختلافاً في أكثر ما يقع عليه بصرك لذلك بدا لي أهيء طائفة من الاصطلاحات الدائرة في باب التصوير وما يجرى مجراه، عسى أن تستقيم أداة التأليف وتندفع آلة النقل. وفي المرجو أن يجد مجمعنا اللغوى - مجمع فؤاد الأول - في هذا المبحث مادة قد يتصل بها سعيه الذي كان في جملة ما نظرت فيه.

وقد وردت تلك الإصطلاحات في كتابي الذي أشرت اليه، مبثوثة في ثنايا الموجز، ثم مسرودة، معرفة، من بعده. وها هي ذي تتوالى في مسرد، وازاء كل اصطلاح ما ينظر اليه في اللغة الفرنسية. ويلي المسرد فصل وقفته على ايضاح الاصطلاحات مع الاحتجاج لها عند الاقتضاء.

**ب. ف.**

**مسرد فرنسي - عربي للاصطلاحات**

INDE FRANCAIS-ARABE DES TERMES

TECHNIQUES

الكلمات التي لا تليها علامة هي لي. أما الكلمات التي لغيري فتليها هذه العلامة* إذا كانت شائعة، وهذه العلامة○ إذا كانت منقولة عن مجمع فؤاد الأول للغة العربية (ظ مجلة المجمع، القاهرة ١٩٣٩، ج٤، ٢ص ٧٢ - ٩٠)

استعارة* emprunt
غور enfoneement
رقن enluminer
مرقن enlumineur
ترقين enluminer (art de p)
ترقينة (une)
بَز étoffe
تناسب eurythmie
سبك faeconner un molif (élaborer)
منوال faeture
تصوير* figuration (action de figurer)
بزة (figure partieuliére)
شكل* fihure (dans le texte)
خيالة (représentation d'unpersonnage)
مهاد fomd (ehamp d'un tableau)
خلفية ○ du tablean
شكل* ومنه: تشكل* torme
أسلوب formule
غرة الكتاب forontispiee
(فن) اصطلاحي convenrionnel (art)
نسخ* eopier
مساق courant
حائل déeolore
منمق déeor
تنميق déeorations polyehromes
تنميقة (une)---
تهاويل déeoerations
نمق déeorar
(صبغ) لطيف délieate (teinte)
مسخ صيغة dénaturer un motif
رسامة○ dessin (art du)
رسم* dessin (représentation au crayon,ete.)

détail فصيلة
disposition تنسيق
dissymétrie تجانف
draperie كساء
élément عنصر*
embléme شعار*
adossés (personnages, ete) (شخصان) متظاهران
affinité تواشج
affrontés (personnages, ete) متواجهان
analogie مناظرة
apparenee مظهر*
adpeet هيئة*
atelier محرف
balaneement توازن
bandean عصاب
biharré مبرقش
broderie وشي، تحبير
broderies (vetement enri-chidde) (ثوب) مــــخلب
eadre اطار*
eoiffure عمارة
eombinaison de eouleurs تنظيم الألوان
eomparaison موازنة
eomposition تأليف
eoneeption قصور
similitude مشاكلة
souplesse (trati) ليانة
soutane قنباز
speetaele مرأى
strueture بنية
style طراز*
sujet موضوع*
support رقعة
survivanee إثارة
symétrie تراصف
tableau (ensemble d'objets qui frappent la vue) منظر*

tehnique صنعة
teinte صبغ○
tendanee منزع
théme مطلب
tradition pieturale سنة تصويرية
trait معالجة*
transposition اصطراف
trois quarls (pose) (وضعة) ثلاثية الأرباع○
turban des évéques طابتية
type (modéle idéal) غرار
(ensemble de traits caraetéris-tiques) تقـــــويم
uni (vétement sans orne-mentss) (توب) ســــاذج
(tissu d'une seule couleur) (نسيج) مصمت
vétement ثوب*، ملبس*
vive (couleur) (لون) رقاف
ornementer زخرف
orner زان*، زين*
palir (teinte) نفض الصبغ
palme (motif) سعفة*
parité تماثل
paysage نظارة
peinture (art d'etendre la couleur) دهانة
(art de peindre تصوير*
les formes) نقش
(peintre) (مصور*، ناقش)
pénetration واغلة
personnahe prineipal عمدة الأشخاص
plane (étoffe) (بز) مسيح، ممسوح
pli مكسر، طوى
plis tourmentés (أطواء) معرجة
portrait صورة○
pose وضعة○
pratique دأب
premier plan صدر
proédé طريقة
prototype غرار البدء

recouvrir, revétir, tapisser un mur d'ornements, un meuble d'ume draperie, ete.

جلل، عالى على
ناتئ المنقور relief rupestre
أداء rendu
مثل* représenter
مشهد* scéne
شارات الرنك sihnes héraldiques
تسهيم hehure
أيقونة* icone
فن التصاوير ieonographie
مزوق illustrateur
تزويق illustration (art de p)
تزويقة (une)
مزوق illustré
زوق illustrer
تصويرة image
أحتذى imiter
ارتجل اشارة* improviser un geste
منسربة infiltration
استمداد inspiration (état)
مقصد intention
طارئة intrusion
نمط maniere
نمنمة (الفعل: نمنم) miniature (art de la)
منمنمة (une)
(مخطوط) منمنم (ms.à)
منمنم miniaturiste
مثال* modéle
فسيفساء* mosaique
صيغة motif
نقشة déeoratif
ظل* ombre
ترتيب ordonnance
ابتكار originalité
مزخرف ornemaniste
زخرف ornement
زخرفة (motif d')

ايضاح الاصطلاحات والاحتجاج لها

explicatlox et jusricatoin des termes technques

الاصطلاحات مرتبة على حسب تواليها فى المسرد وقصرت الكلام هنا على الكلمات التى هى من ثمرة بحثى وعدستهاخمس ومائة أماالكلمات الشائعة، وعدتها سبع وعشرين، وكذلك المنقولة عن مجمع فؤاد الاول ،وعدتها سبع، فلم أعرض لها جميعا.

أما طريقتى فى وضع الكلمات فعلى ثلاثة أوجه: اما أخذ الألفاظ المخصصة، بعد التحرى، من اللغة السائدة فى مصر أو غيرها. وأما استخراجها من كتب العرب والمستعربين على صنوفها بالتنقيب والمطالعة ولما استنباطها من طريقين احدهما أن استمد من اصطلاحات عريقة لفنون أخرى نحو الموسيقى والفلسلة واللغة والأدب والطريق الآخرأن انظر فى بعض الألفاظ الفصيحة فأنقلها من باب الاستئناس - أما باشتقاق مستحدث- إلى أغراض الفن الذى أنا بسبيله وترانى فى أثناء النقل أتقرب ما استطعت من اللغة الجارية عندنا لهذاالزمن، ملتفتا إليها أو مستشهدا بها، خشية أن تتسع الفجوة بين الذوق السائد واللفظ المستنبط فيموت وليدا.

ولا بد من الاشارة إلى أنى ماستوفيت أغراض فن التصوير، بل أنا أجمع هنا الكلمات التى اقتضاها الموجز العربى الذى صنعته لكتابى الخارج اليوم فى اللغة الفرنسية هذا وأنى أزيد أن طائفة من هذه الاصطلاحات حقيقة بأن تجرى فى فنون غير التصوير، نحو الموسيقى والأدب.

الرموز والمختصرات- هذه العلامة× تلى الاصطلاحات التى أخذتها من اللغة السائرة. ظ= انظر. قبل= ما سبق من الكلام، بعد= ما يأتى من الكلام. المخصص= المخصص لابن سيده، بلاق 1316- 1321، القاموس= القاموس المحيط الفيروز ابادى، الأساس= أساس البلاغة المزمختشرى. اللسان = لسان العرب لابن منظور. التاج= التاج العروس للمزيدى. كلية ودمنة لابن المقفع= ط شيخو، بيروت 1923، الأغانى= كتاب الأغانى للأصفهانى، ط دار الكتب، القاهرة 1927 وما تليها مقدمة ابن خلدون = ط بيروت 1900. المسالك= مسالك الأبصار اللعمرى، ج1، القاهرة 1924.

تنبيه= التعريف الذى يلى الاصطلاح من انشائى،

وتفصله هذه العلامة / من سائر الكلام. أما العبارة التى تقع بين هاتين العلامتين « » فتكون نصا منقولا من كتاب لغة أو أدب، واذا لم أعين كتب اللغة فدليل على أن العبارة المستشهد بها مشتركة لفظا أو معنى فلا يتفرد بها كتاب. وإذا جانبت المؤلفين فى الفنون لهذا العهد أشرت إلى ذلك بقولى «عند المعاصرين: كذا» ثم أنى خالفت مجمع فؤاد الأول فى ستة اصطلاحات ( غير السبعة التى أخذتها عنه) وهى: تأليف، فن اصطلاحى، ترفـــين، نظارة ، دهانة تراصف.

1- الاصطلاحاتالشائعة وعلامتها

مظهر -هية -إطار -نسخ -رسم -عنصر- شعار - استعارة - تصوير - شكل figure (dans le texte) شكل forme أيقونة- ارتجل - مثال - فسيفساء - ظل زان -، زين- سعفة -تصوير - ، مصور -مثل - مشهد- شارات- الرنك - وطراز موضوع- منظر -معالجة - ثوب -،ملبس

2- الاصطلاحات المنقولة عن مجمع فؤاد الأول وعلامتها

رسامة- خلفية- ابتكار- صورة- وضعة- صبغ (وضعة) ثلاثية الأرباع.

3- الاصطلاحات الموضوعة

متظاهران:- شخصان أو شيئان ولى كل واحد منهما ظهره للآخر. الضد: متواجهان/ ظ التاج، ظ ه ر.

تواشج: صلة دانية بين تصويرتين أو بين طريقتين قد تكونان من عهدين مختلفين أو مصدرين متباعدين. وهى اغزر دلالة من القرابة أوالقربى parente.

متواجهان: شخصان أو شيئان متناظران وجها لوجه الضد: متظاهران( أو مناديران) / عند المعاصرين: «متقالبلان».

فان كانت المقابلة تفيد المواجهة فى اللغة فهى فى علم البلاغة نوع من أنواع الطباق contraste وبهذاالمفاد الأخير أقرها المجمع.

مناظرة: علاقة أو مشابهة بين اثنين/ من «ناظرت فلانا بفلان والشىء بالشىء»: جعلته نظيره. وفى اللغة: النظائر بمعنى الأمثال والأشباه.

محرف:- فى التاج ، ح ر ف «المحرف كمجلس والمحترف بفتح الراء: موضع يحترف فيه الإنسان ويتقلب ويتصرف» ومعلوم أن الحرفة هى الصناعة التى يتكسب منها صاحبها وهكذا نضيف إلى «المصنع» و «المعمل»: المحرف ( أو المحترف) مخصوصا بالصناعة اليدوية الحاذقة وصاحبها أو صاحبتها: «الصناع» artisan. الجمع: محارف.

توازن:- تكافؤعناصرالتصويرة فى التوزيع.

عصاب: - شريط غيردقيق، منمق، يعصب التصويرة وغيرها، أى سشد أطرافها أو أوساطها/ والعصاب فى اللغة: ما عصب به من منديل ونحوه. هذا وأخبرنى صديقى الفنان عثمان رسم أن أهل فلسطين يقولون: الزنار.

مبرقش:- توب أو غيره كثير الألوان المتميزة/ فى المخصص، جـ4 ص 66 ثوب مبرقش: منقوش . وفى اللسان «والبرقشة: شبة تنقيش بألوان شتى.. وأصله من أبى براقش». وهناك لفظ بهذا المعنى عينه، هو: مخيف ، ولكن فيه تقلا فأهمله.

وشى، تحبير:- فى الثياب، معروف / ظ المخصص جـ4 ص66، عند المعاصرين : «تطريز»، وهو من ترخص المتأخرين، اذ التطرين: اعلام التوب بعلامة ( قد تكون وشياً، ومن هنا الخلط)، والطراز: ما ينسج من الثياب للسلطان.

مخلب:- التوب «الكثير الوشى»/ ظ المخصص، جـ4 ص 66، اللسان، خ ل ب.

عمارة:- كل ما يغطى الرأس ويتعذر تعيينه/ فى اللسان، ع م ر «عمارة وعمار: كل شىء على الرأس من عمامة أو قلنسوة أوتاج أو غير ذلك».

تنظيم الألوان:- جمع أصناف منها متجاورة أو متباعدة/ من التنظيم: وضع الشىء مع ما يظهربه ولهذا استعمل النظم فى العقود والقلائد لأن خرزها ألوان يوضع كل شىء منها مع ما يظهر به»: «الفروق اللغوية» للعسكرى، القاهرة 1353، ص122

موازنة:- من الموازنة» فى الأدب وغيره/ عند المعاصرين: «مقارنه» وفى اللغة والأدب: «المقارنة: المصاحبة».

تأليف: الجمع العام لعناصر التصويرة مع اختراع/ من التأليف عند أهل صناعة الموسيقى مثل الفارابى. وقد أقر المجمع لفظ «انشاء» والإنشاء بهذا المعنى مولد، متأخر.

تصور: - من اصطلاحات الفلاسفة.

فن اصطلاحى: فن متواضع عليه من زمن / أقر المجمع «الفن التقليدى»، ولكن التقليد «هو اتباع الإنسان

غيره.. من غير نظر وتأمل في الدليل»: «التعريفات» للجرجاني. وهو ليس المقصود هنا.

مساق:- مصدر السوق أو مكانه، وهو المجرى الذى يطزد فيه أسلوب من أساليب التصوير/ عند المعاصرين :« تيار»، والتيار فيه شدة لا حاجة إليها هنا.

حائل:- صفة اللون اذا تغير فى القاموس، ح و ل «الحائل المتغير اللون». ظ بعد : نفض وفى المسالك، ص239 «لم تتمس رسومها ولا حالت اصباغها». وفى الأدب، من شعرأبى العلاء «وقال الدجى يا صبح لونك حائل»

منمق:- المكان المزدان بانواع التحاسين من بناء ونحت ونقش وتنجيد وما إليها أو مجموع ذلك وفيه يجرى موضوع التصوير/ هذا الاصطلاح صالح ايضا لفن المسرح، وقد وضعته له فى مقال لى منشور فى مجلة الكاتب المصرى، مايو سنة 1948- من نمق( بفتح الميم المخفقة) ينمق ( يضم الميم) . ظ بعد . تنسيق.

منمق:- من يتعاطى صناعة التنسيق.

تنميق:- تحسين وتزيين / فى اللسان، ن م ق «نمق الكتاب بنمقه، ونمقه ( بتشديد القاف): حسنه وجوده.. قال النابغة الذبيانى: كأن مجر الرامسات ذيولها عليه قضيم نمقته الصوانع

(الرامسات: الرياح الدافنات للآثار، القضيم: أى أديم كان) وثوب نميق ومنمق منقوش». والتنسيق فى باب الفن، بهذا المعنى، متداول عند المؤلفين القدماء: فى مقدمة ابن خلدون، ص 408 ومن صناع البناء ما يرجع إلى التنميق والتزيين»، ص407 «ومنهم من يتخذ القصور.. ويبالغ بالتنجيد والتمميق»، ثم ص375 المغالاة عل يالبناء بالتنميق». ظ بعد : زخرف.

تميقة: - التاء للمرة الواحدة/ ظل قبل: التنميق.

تهاويل: - تناميق مختلفة الألوان/ ظ قبل: تنميق الفرد: تهويل لفظ كثير والورود فى كتب الأقدمين: جاء فى قصيدة لابن الرومى يصف فيهاحجرات مزخرفة:

فأذيلت فيهاتهاويل رقم قائمات بزينة المزدان

وفى اللسان هول «التهاوياش زينة التصاوير والنفوس والوشى والسلاح والثياب والحلى. واحدها: تهويل. والتهاويل: الألوان المختلفة من الأصفر والأحمر..». وظاهر أنه من التهويل أى الأخذ والخلابة من باب وفرة الحسن، نحو قولهم: جمال «رائع» ويؤيد ذلك المعنى ما جاء فى «الحديث» ففى «نهاية» ابن الأثير هول «رأى جبريل ينتشر من جناحه الدر والتهاويل أى الأشياء المختلفة الألوان»، وزاد صاحب اللسان «أراد بالتهاويل: تزايين رايش جبريل وما فيه من صعرة وحمرة وبياض وخضرة».

نمق:- ظ قبل: تنميق

لطيف:- صفة الصبغ الذى غلب عليه اللبن والرقة.

مسخ- مسخ موضوعا أو صيغة: حوله من شكل إلى شكل فى تحريف أو تشويه/ من اصطلاحات الأقدمين فى باب السرقات الشعرية، ومن «مسخ الكاتب» الذى يحيل المعنى اذا هو صحف.

فصيلة:- جزء من أجزاء التصويرة يبرز وحده اللعيان/ من الفصيلة: القطعة من أعضاء الجسد. القاموس، ف ص ل. عند المعاصرين: « تفصيل»، والتفصيل، فى اللغة لا يفيد معنى القطعة.

تنسيق: - وضع الشيء مع غيره فى نظام يناسبها/ ظ بعد : ترتيب.

تجانف- تمايل أجزاء التصويرة أو غيرها بعضها عن بعض فى نظام مجموعها، الضد: تراصف ، ظ بعد : تراصف/ من «جنف: مال وعدل»، واللفظة فى القرآن.

كساء:- اللباس على أى شيء وقع وفيه أطراء ومكاسر ظاهرة.

غور:- عمق تراه فى النظارة. ظ بعد : نظارة/ من «غور الكهف» و «فلان بعيد الغور: متعمق النظر»: الأساس، غ و ر.

رقن:- زين الكتاب بالأصباغ البراقة والرفاقة فى الخطوط أوالرسوم/ فى المخصص جـ 13 ص 5 «ترقين الكتاب: تربينه ، وكذلك تزيين الثوب بالزعفران أوالورس». وفى اللسان، ر ق ن «الرقان والرقون: الزعفران والحناء.. والترقن: التلطخ بهما»، وفيه أيضا «ازرقون: النقوش».. وعلى هذا ان تزيين الكتاب بالنقوش ثم تعيين الزعفران والحناء يقربان مدلول الترقين من مدلول الكلمة الافرنجية غير أن المجمع أقر «الترقين» لكلمة hachure, hatch-ing وهى مظهرالخطوط المتقاربة التى استعمل فى الرسم لإظهار صبغ أو ظل. ولكنك ترى ابتعاد الترقين عن هذا فى اللغة والذى عندى أن لفظ «النسيم» هو الذى يصلح لتلك الخطوط المتقابرة، وأتى استخرجه من قولهم «ثوب مسهم: الذى تشبه خطوطه أفاريق السهم»: المخصص جـ4 ص66. ظ بعد: تسهيم.

مرقن:- من يتعاطى صناعة الترقين.

ترقين:- مصدر رقن، ظ قبل: رقن.

ترقينة:- التاء للمرةالواحدة.

بز:- عند المعاصرين: «قماش»، وهو مولد، عامى/ البراز فى الأدب واللغة معروف.

تناسب:- حسن المواقع باعتدال النسب فى العمل الفنى.

سبك:- سبك موضوعا أو صيغة: أخذه من غيره وأفرغه فى قالب له/ من اصطلاحات الأقدمين فى باب السرقات الشعرية.

منوال: نمط خاص فى صناعة العمل الفنى/ من «لا نسيج أحدعلى منواله» الأساس، ن و ل.

بزة:- شكل معين/ من «البزة: الهيئة والشارة واللبسة»: اللسان، ب ز ز.

خيالة:- سخص أيا كان، ممثل / فى كليلة ودمنه، ص ٥٢ والثانى (من أغراض هذا الكتاب) اظهارخيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ ليكون أنسا لقلوب الملوك..». وخيالات هنا أدنى إلى أن تكون جمع خيالة من أن تكون جمع خيال، ولو أراد جمع خيال القال «أخيلة»، كما فى التاج، خ ى ل. والخيالة فى اللغةكالخيال، أى «ماتشبه لك فى اليقظة والحلم من صورة»: اللسان، خ ى ل، وأيضا «شخص الرجل وطلعته»، قال البحترى: فلست بنازل إلا ألمت برحلى أوخيالتهاالكذوب.

وأنا أجعل الخيالة للمعنى الذى عينته. وقد أغفل المجمع هذا اللفظ، وأقر لفظ «الخيال» بازاء slhonette أى رسم يظهرمنظر شخص أوغيره بلون قطعى واحد»، وهو غير المراد هاهنا.

مهاد:- ساحة التصويرة، عليهايتشكل الموضوع/ عند المعاصرين: «أرضية»، وهى مولدة، عامية. فى اللسان «المهاد كالأرض جعلها الله مهادا للعباد، والمهاد: الفراش، وقد مهدت الفراش مهدا: بسطته ووطأته». وهذا جد قريب من المعنى المطلوب هنا: champ, ground فكان المهاد شيء مفروش موطأ لقبول هيئات الأشخاص وأصناف الألوان وتفاريق المنمق فتقول: مهاد الصورة من ذهب fond du tabcdground والخلفية بهذا المعنى مما أقره المجمع وعنه نقلتها ظ قبل.

أسلوب:- مذهب فى الفن/ من «الأسلوب» فى الأدب. عارضه بالكلمات: مساق، منوال، نمط، طريقة، دأب.

غُرة الكتاب:- تصويرة تزين أوله/ من معان مختلفة لكلمة الغرة تفيد الاستهلال والطلعة والضوء.

تسهيم:- ظ قبل: رقن.

فن التصاوير:- علم الأشكال المصورة بالدهن أو النحت وغيرها.

مزوق:- من يتعاطل صناعة الترويق.

تزويق:- المعنى العام: تزين، وهو مشهور. المعنى الخاص عندى تنسيق الكتاب وغيره بواسطة التصاوير، فى سبيل الإيضاح على الغالب/ فى كليلة ودمنة، ص51 وقد ينبغى المناظر فى كتابنا هذا أن لا يجعل غايته التصفح لتزاويقه». ومعلوم أن تزاويق «كليلة ودمنة» موضحة لفصوله. هذا وأنى استعملت التزويق بالمعنى المذكور فى كتابى «مفرق الطريق»، القاهرة 1938، ونبهت إليه فى مجلة المقتطف، مايو سنة 1942، فجرى.

تزويقة:- التاء للمرة الواحدة، محو تصويره وترقينه وتنسيقة.

مزوق:- كتاب وغيره موضح بالتصاوير.

زوق:- ظ قبل: تزويق.

تصويرة x: التاء للمرة الواحدة. الجمع: تصاوير/ من اللغة السائدة فى مصر صحيحة. لم أجدها فيما قرأت، بل وجدت صورة وتصاوير، وقد يكون مفرد هذه تصوير او تصويرة والتصويرة غير المصورة ( بفتح الواوالمشددة) وغير الصورة التى أقرهما المجمع، بالمصورة: لوح علبة تصويرة jableau والصورة: منال انسان portrait.

احتذى:- حكى واقتدى / من اصطلاحات الأقدمين فى باب السرقات الشعرية وكذلك فى باب الغناء، جاء فى الأغانى، جـ 5 ص 376 يحتذى ( لسحاق بن ابراهيم) على المثال فيحكيه».

منسربة: طريقة أو صيغة داخلة خلسة فى أسلوب من الأساليب، مع تأثير محدود/ ظ بعد: طارئة، واغلة.

استمداد:- استعانة الفنان أو الصناع بعمل غيره/ عند المعاصرين «استلهام»، والاستلهام فيه معين الاستيحاء لا الأخذ، والأول أعلى والاستمداد من اصطلاحات الأقدمين فى باب السرقات الشعرية وبخاصة فى «أسرار البلاغة» لعبد القاهرالجرجانى، باب «الاتفاق فى الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة».

مقصد: من اصطلاحات الفلاسفة

طارئة: طريقة أو صيغة هاجمة من الخارج على أسلوب

من الأساليب/ ظ قبل: منسرية، وبعد: واغلة.

نمط:- مسلك الأسلوب/ من الأدب. في الأغاني، جـ9 ص 122 «شعر ساقط سخيف لا يشبه نمط الأحوص».

نمنمة:- فن التصوير الدقيق في صفحة أو بعض صفحة من كتاب محفوظ/ اللفظ الافرنجي يتضمن غرضين متضايقين، الأول: الدقة، والثاني: تنسيق كتاب بالألوان وأنت تجد الغرضين في هذا اللفظ العربي أما الدقة ففي اللسان، ن م م «النمنمة: خطوط متقاربة قصار، شبة ما تنمنم الريح دقاق التراب»، وفي الأساس، ن م م «تنمن كتاب : قرمط خطة ( أي كتبة دقيقا» ومن ذلك الصوت المنمنم ( بفتح النون)» وهو من أصوات معبد: الأغاني ، جـ9 ص 128 وانحدر هذا المعنى إلى لهجتنا المصرية فتصيبه مرتين في قولنا «وش منمنم» أي :دقيق التقاسيم، ثم في الأحجية المشهورة «أد النمنمة وتجيب الخيل ملجم» والمراد: الكتابة الدقيقة هذا، وأما الغرض الثاني، وهو تنميق الكتاب بالألوان، ففي اللسان ن م م «تنمنم الشيء نمنمة أي وقته وزخرفه» وفي شعرالبحتري: ومن شجر رد الربيع لباسه عليه كما نتشرت وشيا منمنا. هذا معنى التنسيق وأما الألوان ، ففي التاج، ن ق ش «التقش: تلوين الشيء بلونين أو ألوان كالتنقيش وهو النمنمة..» وأما ورود النمنمة في كتاب مخطوط ، ففي اللسان، ن م م «كتاب منمن ( بفتح النونين): منقش»، وقد مر بك الآن مدلول التنقيش، وهنا أذكر قول أبي تمام «معالم يذكرن الكتاب المنمنا». وبعد، أني اقترحت الاصطلاح يوم القيت في المجمع العلمي المصرى الكلمة التي أعلنت بها اهتدائي إلى التصويرة الممثلة للرسول العربي في صدر كتاب الأغاني، وقد خرجت هذه الكلمة بذلك الاقتراح مؤيدا ببعض الشواهد في مستخرة في اللغتين العربية والفرنسية من مجلة المجتمع العالمي المصرى، بهذا العنوان صورة جديدة منمنمة، الجزء 28 سنة 1947( ظ مجلة الكاتب المصرى، يوليو سنة 1947، ومجلة المقتطف، أغسطس سنة 1947).

منمنمة:- التصويرة الدقيقة التي تزين صفحة أو بعض صفحة من كتاب.

منمنم: الكتاب التي تزينه منمنمة أو منمنمات/ ظ قبل: نمنمة.

متمنم: - من يتعاطى صناع النمنمة.

صيغة:- مادة معينة من مواد التصوير تتكرر/ من علم اللغة عند المعاصرين: «موضوع» وهم يطلقون لفظ الموضوع على ثلاثة الاصطلاحات الافرنجية : sujet, motnf theme ولابد من التميز بينها لذلك جعلت الموضوع للاصطلاح الأول وأدخلته في الشائع واستنبط الصيغة للاصطلاح الثاني ثم «المطلب» للاصطلاح الثالث، ظ بعد : مطلب.

نقشة :- اسم النوع من النقش والتنميق، أو اسم المرة كلمة سائرة بفتح النون عند الحائكين والبزازين في مصر، تفيد صيغة من صيغ التنميق في الثياب نحو وردة أو نجم او خط او غيرها ويعرفها كذلك البناءون. ولها أصل بهذا المعنى عينه في الفصيح ظ بعد : زخرفة ، نقش.

ترتيب:- وضع الشيء مع غيره في نظام معدل / من الترتيب: وضع الشيء مع شكله» «الفروق اللغوية» للعسكري، القاهرة 1353، ص122. ظ قبلك تنسيق.

مزخرف:- من يتعاطى صناعة الزخرفة( بفتح الزاى والراء).

زخرف:- لفظ شامل لأنواع التزيين والتحسين/ ترد عند المعاصرين بإزاء كلمة cecoration، فيقولون: الفنون الزخرفية arts decoratifs على حين أن هذه الكلمة الافرنجية تدخل تحت الأولى ornement; tout ce qui orne والزخرف في لغتنا لفظ عام أيضا ، ففي اللسان ، ز خ ر ف «الزخرف : الذهب ثم سمى كل زينة زخرفا» ومما يدخل تحت الزخرف: النقوش والتصاوير والتمويه بالذهب، ومنها: زخرفة اليهود والنصارى للبيع ( اللسان). وأما decoration فأخص بها التنميق ، ظ قبلك تنميق.

زخرفة:- التاء للواحدة: صيغة من صيغ الزخرف/ أما الزخرف (بفتح الزاى والراء) ornememtation فمصدر زخرف. ظ قبلك نقشة.

زخرف:- الفعل من الزخرفة( بفتح الزاى والراء) هو أعم من زان وزين orner وكلاهما يفيد التحسين.

نفض :- نقض الصبغ (أيضا:نصل ): ذهب بعض لونه/ من استعمال الدهانين والنقاشين في مصر، في القاموس، ن ف ض «نفض الصبغ: ذهب بعض لونه». وعند المعاصرين: «بهت» وو عامي. ظ قبل: حائل.

تماثل:- من اصطلاحات الفلاسفة/ ظ بعد : تراصف.

نظارة:- ما يبدو لك من مناظر الغابات والرياض والجبال/ سمعت أهل سورية ولبنان يستعملونها الآن بهذا المعنى أو قريب منه، وأخبرني صديقي الفنان عثمان رستم

أنه سمعها كذلك في فلسطين. هذا وفي لغة المولدين ما نستأنس به، ففي المصباح المنير، ن ظ ر «النظارة بالفتح كلمة يستعملها العجم بمعنى النشرة في الرياض والبساتين». وقد أقر المجمع لهذا الاصطلاح «المنظر البرى» فترجم الكلمة الإنجليزية landscape. ظ بعد : مرأى.

دهانة: صناعة التلوين بالدهان/ أقر المجمع «الدهن»، مع أنه وضع الرسامة لصناعة الرسم والدهن: العمل نفسه.

تصوير، نقش: (الأولى شائعة) التصوير معنيان الأول : أحداث شكل ممثل figuration بطريقة من طرائق الفنون نحو الرسم والنحت والثاني تلوين الشكل الممثل وكلا المعنين مستعمل في القديم وفي الحديث على السواء، في القديم التصوير بمعناه الأول مشهور، متداول في كتب الحديث والفقه خاصة ومن الشواهد على المعنى الثاني في القديم أيضا قول ابن المقفع في كليلة ودمنه، ص 52 وليتنفع بذلك (الغرض من الكتاب وهو كثرة الانتساخ) المصور والناسخ أبدا»، يريد: مصور» خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ». هذا واني ارى من المرغوب فيه رفع الإبهام هاهنا، لذلك يحسن البحث عن اصطلاح موقوف على المعنى الثاني وأنا اقترح لفظ النقش ففي التاج «النقش : تلوين الشيء بلونين أو ألوان، كالتنقيش». ومما يدخل النقش في الغرض الذي نريده قول أبي النصر البصري من شعراء المائة الثالثة:

فتنتنا صورة في بيعة
فتن الله الذي صورها
زادها الناقش في تحسينها
فضل حسن أنه نضرها

وفي لغة مصر اليوم: النقاش هو من يبسط الدهن على الحيطان peintre en batiments وعلى هذا نجعل الناقش من يمثل الأشكال على اختلاف أنواعها مع استعمال الألوان، كالمصور بالمعنى الثاني، ونجعل النقاش من يبسط الدهن على الحيطان وأما «النقشة» فصيغة معينة من صيغ التنسيق كما مر بك بقي أن بعض المعاصرين يستعمل النقش في موضع الحفر أو النقر خطأ، إذ أن النقش في الخاتم مثلا لا يفيد الحفر بل أحداث شكل ، وإذا إن النقش في الحجر يفيد التنسيق لا الكتابة والرقوم خير من النقوش لهذا الغرض الأخير:

من «أصحاب الرقيم» الذين قيل فيهم أنهم «نسبوا إلى حجررقم فيه أسماؤهم»: المفردات للراغب، ر ق م

واغلة:- طريقة أو صيغة داخلة من الخارج بقوة على أسلوب من الأساليب/ من «داخل على القوم واغلا» ظ قبل: منسربة، طارئة.

عمدة الاشخاص:- شخص رئيس أومقصود في تصويرة تضم أشخاصا كثيرة (استدراك: عند مثول هذه الصحائف للطبع اصبت في «الإكليل» الهمداني (ص368) اشارة لناشره الأب الكرملي إلى «العمدة» بالمعنى الذي أريده ولكن في غير باب التصوير.

مسيح، مسموح:- صفة البرز حين لا تبدو فيه مكاسر ولا أطواء/ من «درهم مسيح: لا نقش عليه ومن رجل مسموح الوجه:لا عين ولا حاجب»: الأساس، م س ح

مكسر، طوى: - الجمع : مكاسر وأطواء، وهي مواقع طي الثوب وطرائقه/ كذا في اللغة، ظ مثلا المخصص، جـ 4 ص 91 والكلمتان غير أجنبيتين عن اللغة السائدة.

معرجة: صفة الأطواء والمكاسر اذا كانت على التواء/ من «ثوب معرج: مخطط على التواء»: القاموس، ع ر ج. وأنا أنقل التعرج من الخطوط إلى الأطواء.

دأب:- ما يتمكن بطول المزاولة لأسلوب.

صدر: صدر التصويرة: المستوى الذي يبدو أقرب ما يكون من الناظر/ من «الصدر أول كل شيء، كصدر النهار وصدر الكتاب». عارضه بالكلمات: مهاد، رقعة ، خلفية.

طريقة:- منهج الأداء، ظ بعد : أداء/ من اصطلاحات الموسيقى والأدب.

غرارالبدء: - المثل الكامل الأول الذي يحتذى عهدا بعد عهد/ من «الغرار: المثال الذي تضرب عليه الرماح لتصلح». ظ بعد: غرار.

جلل، عالي على: يقال : عالي على الحائط بأدوات التنميق وجلل الحائط وغيره بها أو بالنسائج والسجف/ في مقدمة ابن خلدون، ص 359 «من الحجروالجير وغيرهما مما يعالي على الحيطان عند التأنق.. كالرخام.. والصدف»، ثم «المعالاة على البناء بالتنميق». وفي هذه المقدمة بعد ذلك ، ص 480 «جلل الحائط بالكاس»، وفي المخصص جـ4 ص 67 ثوب أحمر يجلل به الهودج» وبهذا المعنى الأخير سمعت أهل حلب يستعملون اللفظ، وفي اللسان، ل ف ع «(نساء المؤمنين) متجللات بأكسيتهن».

ناتئ المنقور: ما نقر في الصخر على بروز rock re-

lief الجمع : نواتئ المنقورات من «نتأ: انتبر وارتفع وخرج من موضعه من غير أن يبين أى أن ينفصل»: التاج، ن نأ. ثم من «النقر: الكتاب فى الحجر»، وكذلك من استعمالهم الحجر الناتئ والصخرة الناتئة فى عرض جبل»: القاموس، ع ق ب. ولا بأس أن نخص النقر بالحجر ، واعتمادى على ما ورد فى صفة المسجد الأقصى فى المسالك، ص 143 «وبالركن الشمالى من الغارة صفة نقر فى الصخرة يسمونها مقام الخليل» (والحق أن العمرى لم يخص النقر بالصخر، ظ ص 145). ولدينا لغير الصخر مثل الرخام والحجر والخشب ألفاظ نحو النحت والنقب والحفر.

أداء:– تعبير حسى بواسطة طرائق الصنعة/ من الأدب.

مشاكلة: – تكافؤ فى الشكل. وهى ألصق بالكلة الإفرنجية من «مشابهة» أى ressemblance.

ليانة: هشاشة الخط فى الرسم مع مهارة.

قنباز:– رداء القسيس/ لفظ سائر فى سورية ولبنان.

مرأى: – كل ما يقع تحت بصرك فى الخليقة/ أما المنظر ، وهو من الاصطلاحات الشائعة، ظ قبل، فيفيد مجموعة اشياء تأخذ بصرك، وأما المشهد، وهو من الاصطلاحات الشائعة ايضا، ظ قبل، فمنظر ينطوى على حركة ظاهرة أو خفية، هناك النظارة، ظ قبل: نظارة.

بنية: – خط تنظيم بها أجزاء التصويرة.

رقعة: – أداة نحو ورق او خشب او حجريختارها الفنان لإنجاز عمله فى/ من «الرقعة الت يتكتب» و «رقعة الشطرنج: لوحه» و «رقعة الثوب: أصل نسيجه وجوهره». وفى محيط المحيط ، ر ق ع «رقعة الثوب المنقوش: نسيجه الأصلى الذى رصف عليه النقش»، وقد انفرد بها فيما أعلم ظ قبل: مهاد، صدر.

أثارة:– بقية من أسلوب ذهب شأنه، فتلمح إليه فى أسلوب آخر مستجد/ فى الأساس «وهم على أثارة من علم أى بقية منه يأثرونها عن الأولين».

تراصف: معادلة أجزاء التصويرة أو غيرها فى نظام مجموعها. الضد: تجانف. ظ قبل: تجانف/ من الرصف، وهو «ضم الشيء بعضه إلى بعض ونظمه» ومن «رصف الأسنان: آذا تصافت فى نبتتها وانتظمت واستولت»: اللسان، ر ص ف. والتراصف بهذا المعنى نجده فى الأدب كلام متراصف الفقر»، هذا، وأقر المجمع «التماثل» بدل التراصف ( مجموعة المصطلحات العلمية..»، بلاق 1942، ص45) والتماثل الذى وضعته أنا ازاء parite(ظ قبل: تماثل) من «تماثل العددين: كون أحدهما مساويا للآخر»: التعريفات للجرجانى وليس الاصطلاح الافرنجى syme-trie قائما على هذا وحده فهو يتضمن الانتظام والاعتدال فى المجموع.

صنعة: مجموع الوسائل والطرائق فى فن من الفنون/ فى الأغانى، جـ5 من 222 «تغنت يوما صلفة جارية زرياب بصنعة ابراهيم الموصلى»، ثم ص 376 فنانى صنعته ( صنعة اسحاق) قوية وثيقة». وفى المسالك، ص 212 «صنعة القص وصنعة الدوائر» وثم ص 272 صورة دقيقة الصنعة».

منزع:– ما يميل بالأسلوب إلى جهة ما من «المنزع : النزوع إلى الغاية».

مطلب: موضوع معلوم يتناوله الفنان وقد يتصرف فيه/ من «المطلب: المسألة فى العلم ظ. قبل: صيغة

سنة تصويرية: – مذهب متوارث فى فن التصوير.

اصطراف: أن يأخذ الفنان المتصرف موضوعا أو صيغة أو غيرهما فيحولح من وجه إلى وجه / الحق الاصطلاح الذى يجب اختياره للمعنى المتقدم هو اختلاس من اصطلاحات الاقدمين فى باب السرقات الشعرية: ففى «العمدة» لابن رشيق، القاهرة 1934، جـ2 ص 226 فان حول ( الشاعرالآخذ) المعنى من نسيب إلى مديح فذلك الاختلاس ويسمى أيضا «نقل المعنى» ولكن استعمال «الاختلاس» يوقع فى لبس مستكره، ثم ليس استعمال «نقل المعنى» مما يقع موقع اصطلاح لشيوع كلمة النقل وعمومها أما « الاصطراف فاقتبسه من نص كتاب العمدة، فالاصطراف هناك لفظ شامل لأنواع الأخذ، وفيها الاختلاس: «الاصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه». فمن باب التجوز والتخصيص معا أجعل الاصطراف للغرض الذى اوضحته فوق.

طابيةx: عمامة المطران لفظ سائر فى سورية ولبنان.

غرار:– المثل الكامل الذى يجرى عليه الفنان . ظ قبل: غرار البدء والفرق– عندى– بين الغرار والمثال أن هذا (modeie) غير مختص بمعنى الكمال.

تقويم: خصائص سيماء معينة/ فى القرآن ، التين ٤ «لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم».

ساذج: معرب سادج الفارسية وهو مالا نقش فيه»/ ظ

الألفاظ الفارسية المعربة لأدى شير، وكذلك المعجمات كلمة «سادة» سائرة بهذا المعنى عند الحائكين والبزازين فى مصر.

مصمت: فى اللسان توب مصمت لونه لون واحد لا يخالطه لون آخر»/ كلمة سائرة عند الحائكين والبزازين فى مصر، غير أنها محرفة عندهم إلى «صامت».

رفاف: – صفة الموت المتلألئ فى اللسان، ر ف ف «رف لونه: برق وتلألأ»، وفى المخصص، جـ2 ص 111 «بريق اللون واشراقه ورفيفه»، والرأى عندى أن نجعل البريق لكلمة (eclat d,une couleur) ومن هنا اللون البراق eclatant.

## الفن المصرى الحديث

بدر الدين أبو غازى

تفتحت مصر مع بدايات القرن العشرين على تطلعات ثقافية حجبتها عنها عصور الظلام، وشاغل الصراع السياسى، ومحنة الاستعمار.

كان الوطن كمريض أخذ يتهيأ للشفاء، ويستمد من داخله توازنه، ويعوض ما فاته فى سنوات النكسة بتلك القوى الدافعة من المواهب الفردية التى أخذت تنمو ويحتك روحها الشرقى بمناهج الفكر فى أوربا.

وفى هذا الجو بدأت بشارات تومئ إلى استقبال روح طمستها بصمات الغزاة، وأودت بها سنوات الانكسار والهزيمة. من هذه البشارات لاحت عودة الفن إلى حياتنا كعلامة من علامات العصر وملامحه.

حين بدأت الحياة الفنية فى مصر جاء بدؤها فى عصر كان التشخيص من مطالبه والاحتفال بصور المعانى من اهتماماته. كان العصر تشنف أسماعه أغانى سلامة حجازى وقدرته على تلوين وتصوير المشاعر وتقليد مظاهر الطبيعة: صوت الطيور، وهمهمة الريح، وهدير المياه.. وكانت اللوحات الفنية فى شعر شوقى تستهوى الأفئدة ، والصور الوصفية فى أدب المنفلوطى تهز النفوس. كانت «الصورة» من مطالب العصر يتلمسها الناس فى الشعر والغناء والأدب. أكان ذلك لشغف دفين «بالصورة التشكيلية» بعد صوم طويل عن المرئيات؟ أكان مطلب الناس للعمل الفنى التشخيصى هو الذى يدعوهم إلى أن يتلمسوا عوضه فى الصورة المسموعة والصورة المقروءة؟

مهما يكن من أمر فإن الالتفات إلى الفنون الجميلة ظهر مع بدايات القرن العشرين، وتردد فى كتابات مفكرى العصر أمثال لطفى السيد وقاسم أمين وفرح أنطون ، بل إن الإمام محمد عبده نفسه شاد فى كتاباته بأهمية الفنون الجميلة ودفع عنها شبهة التحريم.

من أجل ذلك كان إنشاء مدرسة الفنون الجميلة فى القاهرة سنة 1908 وليد حاجة من حاجات العصر. ومنذ إنشاء هذه المدرسة عرفت اللوحة والتمثال بمفهومها الغربى طريقهما إلى حياتنا الثقافية.

وحين جاء هذه المدرسة جموع من الشاب وفدوا إليها من الريف والمدن لم يكن لديهم فكرة محددة واضحة عن الفن. فالتاريخ الفنى قد صمتت مراحله الرسمية بعد فنانى العصر المملوكى. ولم يبق إلا الفن الشعبى يسجل فى طلاقة أحاسيس الناس فى أوانى الفخار وعلى واجهات البيوت وفى عرائس المولد، ويمارس وظيفته فى حياة المجتمع.

ولم يكن هناك مجال لأعمال الفنانين المستشرقين الذى أخذوا يفدون على مصر منذ الحملة الفرنسية. وإنما كانت أعمالهم تعد فى مراسمهم لتستقر فى بيوت الأثرياء كأداة من أدوات التجميل أو لتعرض فى المعارض القليلة التى أقيمت فى القاهرة فى مناسبات مختلفة منذ سنة 1891.

تلقى أفراد الجيل الأول تعاليم الفن على أساتذة أجانب أكاديميين، وجاء إعدادهم الفنى بعيداً عن البناء الشامخ الذى شادته حضارة مصر الثلاثية: الفرعونية والقبطية والإسلامية، وبينما استأثرت مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز بمعظم أفراد الجيل الأول، كانت مراسم الفنانين الأجانب هى المهد الذى بدأ فيه المصور محمود سعيد تعليمه ، فى حين كانت فلورنسه ومن بعدها بلدة «جيفرنيه» بفرنسا مجال الإعداد الفنى للمصور محمد ناجى.

فى مجال هذه العجالة التاريخية لنشأة التعبير الفنى فى مصر نجتاز العشرينات الأولى من القرن، فقد كانت سنوات إعداد وتكوين، إلى الحقبة التى أعقبت قيام ثورة سنة 1919، حين أخذت أعمال الجيل الأول تتحدد سماتها وتعكس آثارها فى حياتنا الثقافية.

لهذه الحقبة ملامح أثرت فى اتجاهات التعبير الفنى، فهى تمثل فى حياة مصر أشباها من عصر الإحياء الأوربى.. اتجه فيها النظر إلى مجد البلاد القديم وعراقة تاريخها الفنى تؤكده الكشوف الأثرية الباهرة التى تمت فى هذه الفترة، وفى مقدمتها كشوف كنوز توت عنخ آمون، وتساندها رغبة المصرى فى استعادة أمجاده الضائعة ليقيم عليها حاضره، وكان الروح الوطنى المتأجج فى النفوس يزهو بفكرة المصرية، ويمجد الفلاح فكانت القوى الشعبية التى ساهمت فى الثورة تبحث فى المجتمع عن مكانها.

كل هذه العوامل أثرت فى اتجاه الفنان المصرى، يقابلها فى الجانب الآخر عوامل كان لها أثرها فى تشكيل معالم المدرسة المصرية الحديثة، فقد صاحب ظهورها

اضطراب القيم الفنية وتدافع المذاهب الجديدة. كانت الواقعية ومعايير الجمال الأكاديمي قد تقوضت أعمدتها منذ أرسل المذهب التأثري طلقته الأولى في معركة الفن الحديث، وعلى ضوئه الباهر تغيرت الحقيقة التقليدية الثابتة للمرئيات، وحلت محلها الحقيقة البصرية المتغيرة مع انعكاسات النور والظل. وأعقب التأثرية ما بعدها من نزعات أضافت إليها ما افتقدته من عنصر البناء والتركيب على أيدي الثلاثة الكبار سيزان وفان جوخ وجوجان.. والتقت ألوان الحوشيين الصارخة في تعبيراتها مع الصمت اللوني عند التكعيبيين ودعوتهم إلى تغليب التصميم المعماري للوحة على اللون، وجعل الخط والدائرة والمكعب محور التعبير الفني، ثم ظهرت السيريالية مع الحرب مصورة الأحلام التي تضطرب بها خبايا النفس.. وإلى جانب هذه النزعات كان المصور والنحات أمبرتو بوتشيوني والشاعر مارينبي يقرعان طبول المستقبلية ، ويدعوان الفن إلى التحرر من كل صور الماضي ليكون إحساسا ديناميكيا خالصاً. وقد ذهب أنصارهم إلى حد المناداة بحرق متحف اللوفر حتى يتخلص الفنان المعاصر من عبودية التراث والذوق القديم.

وفي الوقت نفسه كانت في الغرب حركة تشق طريق العودة إلى فنون الشرق وأساليبه في التشكيل الفني، وتستفيد من رؤاه، وتعبيراته اللونية، نراها تلوح في أعمال ماتيس وبول كليه وجوجان وغيرهم وتلاقت كل هذه التيارات في قلب جيل واحد، لم تأت إليه وفق ترتيب ظهورها التاريخي والمنطقي في الغرب، وإنما زخفت متدافعة في الوقت الذي كانت فيه الأكاديمية تلقي تعاليمها.

بين ماضي مصر الفني وحاضرها، وتجارب الغرب المتعددة.. بين الروح الوطني الذي كان يؤكد الاحتفاظ بالطابع والبحث عن الأصالة، والتيارات المتعددة التي كانت تضاف إلى تجارب الجيل المصري الأول، مثلت أعمال هذا الجيل حتى الأربعينات حلقة من حلقات التزاوج الحضاري الذي تكرر في تاريخ مصر وفرضه عليها موقعها وظروفها، ومن خلال هذا التزاوج خاض كل منهم على مستواه غمار تجربته..

تمثل تجربة محمود مختار في النحت (1891- 1934) تعبيراً تشكيليا متكاملا عن روح مصر، وهو بتجربته قد خط للتطور الفني في البلاد مساره وأبعاده..

لقد ظهر فن مختار بعد صمت طويل، وهوة سحيقة من الزمن فصلت بين مصر وتعبيرها الفني الأصيل، ولكنه- مع ذلك - سرعان ما امتد إلى جوهر التراث وعكف عليه، وأنصت إلى البيئة والعصر، فوفق في التعبير عن شخصية الوقت وأحلامه وتطلعه.

وجاءت أصالة فن مختار من منابع ثلاثة: التراث، والبيئة، والعصر- أخذ من التراث صفاته الثابتة المستمدة من جو الطبيعة ورحابة النفس المصرية، وأخذ منه التوازن والهدوء والوقار والجلال ومثالية التعبير مجردة من العقائد الداخلية وميثولوجيا التمثال المصري القديم. واستخلص من فن بلاده مميزات الثبات والاستقرار، وبلاغة التعبير النحتي بالكتلة والخطوط، والقدرة على إبداع التمثال الصغير كل خصائص النحت الكبير. ووجد في البيئة وفي جو مصر ما يؤكد استمرار تقاليد التراث مع تطويرها، فالطبيعة المصرية التي أخذت على مختار مجامع نفسه هي الطبيعة نفسها التي فرضت على الفن المصري في مختلف العصور اتجاهات معينة نلمحها مهما تعددت لغة التعبير التشكيلي، ونراها في المعالم الأصيلة من فنون مصر.

هذه الطبيعة تتمثل في الوادي المنبسط يطل على البحر الأبيض ويتشرب من حضارته، وهذه الأرض التي تبدو وكأنها من إيقاع النهر في انبساطها ورقتها هي التي سجلتها تماثيل مختار للفلاحة وهي تنحني لتملأ جرتها في ولاء وحب ، وفي هذه الجموع العديدة التي نحتها من روح الريف وأقامها لتمثل الحزن والحب والفرح والعمل، وهي جميعا رمز لدعة الوادي لا تخرج من هدوئها إلا حين يمثل عنف المقاومة في تمثال الخماسين أو يصور معالم اليقظة في تماثيله القومية «نهضة مصر» و«سعد زغلول».

أما العصر فقد فرض نفسه على فن مختار من داخل بيئته.. من معالم اليقظة والنهوض، ومن معاني المقاومة والانطلاقة التي سجلها لا في رموزه القومية وحدها بل في تماثيله الريفية الصغيرة، في ملامحها وحركات أيديها ومسارها الذي ينبئ عن الأمل والتطلع واليقظة، وفي تمثال الخماسين الذي لا يقف عند التعبير عن مقاومة الريح، وإنما يمثل جهد المقاومة ومحاولة الانطلاق. كذلك حدد له عصره إلى جانب إلهامات الموضع معالم لأسلوب فنه، فهو يستوعب تيارات المذاهب الفنية، ويتمثل ثقافة عصره، ولكنه يضفي على كل ما استوعبه معالم شخصيته المميزة في أعماله إيحاء من روعة التمثال المصري القديم، ورقة تماثيل التناجرا وسمو المئذنة ورشاقة الإناء الإسلامي، وفنه مجال

لرؤى يوحيها صدق حسه وتمثله القيم الحضارية لتراثنا الفنى فى عصوره المختلفة وصلاته الأليفة بطبيعة بلاده مع إدراكه لثقافة الفن المعاصر وتياراته.

وعلى رغم قصر السنوات التى عاشها فإنه خط لفن النحت طريقه. وأجيال النحاتين التى أتت بعده تأثرت بوصيته بطريقة أو بأخرى برغم اختلاف الشخصيات والأساليب، ونلمح ذلك فى أعمال الجيلين التاليين له حتى ختام النصف الأول من القرن العشرين.

أما فن التصوير فقد وجد فى الجيل الأول أكثر من رائد وأكثر من اتجاه.

نرى عند رائد هذا الفن: محمود سعيد (1887-1964) مقدرة إبداع فن مصرى وشخصى مميز دون أن يبقى فى مدار الفن الفرعونى، أو يحد اتجاهه بحدود الفن الإسلامى، أو يجرى على وتيرة المصور القبطى، ومع ذلك تدل أعماله على أنه استوعب كل هذا التراث، وتأمل التقاليد الفنية التى ظهرت على شواطئ الغرب من جيوتو حتى العصر الحديث، والتقى فى فنه عديد من المؤثرات، ولكنه أذابها جميعاً وأعاد صياغتها بيد مصرية وعين مصرية.

إن محمود سعيد فنان مصرى بالمنطق المعمارى المكين الذى يسود تكوين لوحاته، ومصرى بحساسيته البصرية فى اللون وبالنور الذى يشع من لوحاته، وبالتفسير الذى قدم من خلاله صورة كاملة لبيئته وعصره. وأقام به الدليل على أن قومية الفن لا تقف عند قوالب معينة، وأن أسلوب الشرق والغرب يمكن أن يلتقيا ويحققا ما عجزت مدرسة الإسكندرية فى عصرها الهلينستى عن أن تقوم به. لقد بدأ محمود سعيد مع بداية الحركة الفنية يشارك فى معارضها، وتقاسمت فنه «الصورة الشخصية» ولوحة «الموضوع» و«مناظر الطبيعة».

قدم من خلال «الصورة الشخصية» مجموعة تلمح فيها قدرة الفنان على التوغل فى أعماق الشخصية مع العناية بالبناء والتكوين وقدم من خلال لوحات «الموضوع» أعمالا جمعت محاور ثلاثة يتمثل فيها المضمون الرمزى لفنه: خصوبة الجنس، والإحساس بفكرة الموت، وإبراز المحتوى الرمزى لمعنى العبادة والعمل.

فالمرأة عنده رمز الخصب والجنس. وقد جاء محمود سعيد بعد صوم عن المرئيات منذ الفنان الإسلامى، فأشبع رؤانا، وأخرج المرأة من وراء التوريات الزخرفية صريحة مجردة عارية، وربما كانت هذه أجرأ خطاه فى فن التصوير المصرى.

أما الإحساس بفكرة الموت فيتمثل فى لوحاته التى عالج فيها موضوع المقابر والدفن.

وأما صور العبادة والعمل فتلوح فيها رمزية غامضة من خلال وشائج البيان التشكيلى المتين وتؤكدها عناية الفنان بعنصر الترديد، نلمح ذلك فى لوحاته «الصلاة»، و«الذكر»، و«المدينة» و«الصيد»، و«الشواديف».

لقد أبدع محمود سعيد عوالم متعددة ضرب بها مثلاً فذا على حاجة العقل المصرى والذوق المصرى إلى أن يتمثل كل الثقافات ويتأثر بها، وأقامت أعماله الدليل على مقدرة التعبير عن الذات وتفسير الرؤى بعين ونفس مصرية من خلال مفهوم اللوحة الغربى.

أما محمد ناجى (1888- 1956) فيمثل وجهاً آخر من وجوه التعبير الفنى فى هذا العصر.. هو مثل مختار ومحمود سعيد عاش مرتبط الأقدام بهذه البيئة، وظل رأسه محلقاً يتلقى مختلف الثقافات التى شكلت فنه، وشق للتصوير المصرى المعاصر أكثر من طريق، فهو الذى بشر بالعودة إلى الفريسك المصرى القديم، وهو الذى قدم مثلا لإمكانيات التقاء المفهوم الشرقى مع المفهوم الغربى فى الفن، وهو الذى أشار إلى ما يمكن أن يؤديه التصوير من رسالة اجتماعية حين يخرج من نطاق لوحة المرسم إلى جدران المبانى العامة ليسجل مشاعر عصره ومثله وأحداثه.

بدأ محمد ناجى مع بدايات عصر النهضة فأدرك حاجة بلاده إلى فن آخر غير الفن المدرسى الذى كان يسود معارضها القليلة ، ويملأ مراسم الفنانين الأجانب فى القاهرة والإسكندرية فعاش سنوات من البحث والصمت إلى جانب الرجال الذين صنعوا أقدار مصر فى الفن والأدب والعلوم، وجاهد معهم فى التعبير عن عصر النهضة الذى انبهروا به.

ولقد جاء فن ناجى مزاجا من سياحات عدة، سياحات على شاطئ البحر المتوسط وحضاراته المختلفة، وسياحات فى قلب القارة الإفريقية، وسياحات فى أعماق طيبة وسقارة، ومن جماع هذه السياحات خرج بلقاء موفق بين صياغة أساتذة فن التصوير الأوربى والمقومات التى اهتدى إليها من نظره فى الجو المصرى والبيئة الإفريقية والآثار القديمة.

وفى هذا العصر ظهر أحمد صبرى (1889- 1955) فقام بدور المعلم لجيلين من الفنانين، كما ساهم فى إثراء الرؤية الفنية بأعمال تشع منها البساطة والذوق ، وتلتقى فيها اللمسات الصافية مع تناغم الألوان.

وقد امتاز صبرى «بالصورة الشخصية» و«الطبيعة الصامتة»، وكان صبرى مصوراً للطبقة الوسطى، اختار نماذج فنه من الأفراد العاديين ، واتجه فى حرية وتلقائية إلى تصوير الملامح فى احترام للواقع وقدرة على إبراز الخصائص المميزة للشخصية ، واستطاع فى مرحلة من فنه تمتد حتى الأربعينات أن يقدم أعمالا ترتفع من الواقع الفوتوغرافى إلى الواقع الفنى وتميز بالرقة والرصانة ورحابة النفس والبعد عن التعبيرات العنيفة التى تتعارض مع ألفة النفس المصرية وسلامتها.

وقد ألقت الظروف على صبرى أن يكون رائداً فى تعليم الفن، واقتضته أمانته وصدقه وإخلاصه أن يلتزم الأصول الحرفية التى تعلمها وأن يلقنها تلاميذه فكان طرازاً من أساتذة المراسم الذين أدركوا واجب الأستاذية وتفانوا فى أدائه.

وقدم الجيل الأول فى شخص «محمد حسن» (1892- 1962) فناناً واعياً للدراسات الأكاديمية يصوغ موضوعاته المصرية عن الفلاحين والمراكبية وصور الأشخاص وفقاً للأساليب التى تلقاها خلال دراسته فى مصر وإنجلترا وإيطاليا مع مقدرة أمينة فى نقل ملامح الأشخاص وتسجيل ما يراه بعين نافذة تدرك الواقع المحيط به. وهو إلى هذا فنان متعدد الجوانب يمارس النحت ويخلف مجموعة من التماثيل الكاريكاتورية تعبر عن روحه المصرية المرحة الساخرة، ويقف جانباً من نشاطه على إحياء عهد «الفنان الصانع» فى مصر، فيسهم فى تطوير الفنون التطبيقية والصناعات الزخرفية، ويمارسها بنفسه، فيكشف عن مقدرات حرفية كبيرة.. ويعمل فى هذه الفترة على تمصير الوظائف الفنية، ويتقلد عديدا منها، فيقدم فى نصف هذا القرن نموذجا آخر من اهتمامات الرواد فى مطلع النهضة الفنية.

أما يوسف كامل الذى ولد فى الوقت نفسه فى القاهرة سنة 1891، فيضطلع برسالته كمعلم الأجيال من الفنانين، ويسهم فضلا عن ذلك بدوره فى حركة التصوير المعاصر، فيطتور بالخط الذى بدأه الفنانون المستشرقون: تصوير معالم القاهرة القديمة، وتصوير الضواحى حول القاهرة، ويظل وفيا للمذهب التأثرى الذى وجد فيه تابعاً صادقاً له يؤمن بأدوات تعبيره، لأنه يحب النور والشمس والهواء. وأغلب موضوعات يوسف كامل تصور مشاهد الأسواق الريفية والبيوت الصغيرة، وطيور البيئة وحيواناتها الأليفة بما واتته ملكاته من هبة الرؤية وصدق الإدراك لدرجات النور واللون، وفى أعمال يوسف كامل أستاذية فى الأداء تبدو فى لمساته التى يؤديها فى بساطة بارعة، وفى مقدراته اللونية، وفى معالجته كل ما يرى بصدق ومحبة، فقدم للفن المصرى المعاصر عالما زاخراً من المحيط الذى عاش فيه. وبين أفراد هذا الجيل فنان نفض عن نفسه التأثيرات الأكاديمية وبدأ منذ الثلاثينات يشكل الملامح الأولى للغته الخاصة المميزة فقدم خطوة جريئة للمجددين.

لقد خرج راغب عياد (1892) عن الإطار التقليدى للإدراك العام للفن إلى رؤيته الخاصة، فلم يصور الأزهار ومداخل البيوت الجميلة، والطبيعة الصامتة ومناظر الغروب على صفحة النيل، وإنما صور أسواق الجاموس والباعة الجائلين ورواد المقاهى الشعبية، وحفلات الزار والموالد والسيرك باستخدام جرىء للقيم اللونية وتعبير واقعى مباشر عن الحركة.

لقد قدم راغب عياد من الواقع اليومى صوراً رائعة جريئة ، وهو أستاذ لعديد من أفراد هذا الجيل الذى أدرك مفهوم عمله ومضى على نهجه. وإن الأعمال الفنية التى تتجه اليوم إلى صميم الحياة الشعبية وتنفذ أحيانا إلى تصوير داخلها بما فيه من سحر وغموض وأسرار إنما تمت بقرابة إلى أعماله وثورته التى بدأت فى الثلاثينيات ومهدت الطريق لاتجاهات التحرر فى فن التصوير المصرى المعاصر.

لا نستطيع أن نقصر الفن حتى خمسينات هذا القرن على الجيل الأول، وإنما نحن نذكر أفراده لما أدوه من دور الريادة، ولأن أثرهم مازال واضح الامتداد حتى الآن.

غير أن هذا الجيل وجد فى أعقابه جيلا آخر.. بل إن نصف هذا القرن شهد جهوداً وحركات لجيلين من الفنانين أعقاب الجيل الأول.

ألم تشهد هذه السنوات أعمال جيل من النحاتين ظهر بعد مختار فى مقدمته أحمد عثمان ومنصور فرج وعبد القادر رزق ومصطفى نجيب وجمال السجينى وإبراهيم جابر؟

كما شهدت أعمال جيل من المصورين أكد وجوده فى

النصف الأول من القرن أمثال حسين يوسف أمين ومرجريت نخلة وعفت ناجي وحسين بيكار وصلاح طاهر وسيف وأدهم وانلى ونحميا سعد ورمسيس يونان وفؤاد كامل وتحية حليم وعز الدين حمودة وحامد عبدالله وسعد الخادم وعبدالسلام الشريف. كل منهم ساهم فى نهضة الفن بطريقة أو بأخرى وساهم معهم آخرون.

كذلك شهدت مصر بين الثلاثينات والخمسينات نشأة عديد من الجماعات الفنية وظهور كثير من الاتجاهات، ونهضة فى حركة المعارض الفنية، واتصال آثار الفنانين الجدد بمعارض الفن الخارجي وخروجها إلى المجال الدولي.

تمثل فى هذه السنوات الاحتكاك بين المذاهب الفنية المختلفة فى أوربا والبيئة المصرية، وقامت التجمعات الفنية حول شعارات مختلفة أو فى ظل ميول متقاربة.

فالأساتذة التربويون جمعتهم فى البدء جماعة الدعاية الفنية، ثم مجموعة أساتذة معهد التربية الفنية حول إدراك علمى للحركات الحديثة وتطبيقات متعددة لها فى الفن المصرى المعاصر.

وجماعة الفن المعاصر توغلت فى المفاهيم الشعبية وأسرار الحياة الداخلية وحررت أفرادها من أساليب التعبير التقليدية ومن النماذج المتحفية بغية التوصل إلى تعبيرات ذاتية محملة بشحنة نفسية غامضة نراها من خلال أعمال جيل بدأ فى الأربعينات يقدم لعالم التشكيل نتاجا جديدا غريبا. وتوالت الجماعات والشعارات: الفن والحرية، الفنانون الشرقيون الجدد، جماعة الفن الحديث.. ومن خلالها ظهرت مغامرات جديدة فى العوالم التشكيلية الفسيحة المدى التى تعددت فى العالم أساليبها وتعبيراتها.

وأخذت الحرب تنشر ظلالها المعتمة على العالم، وفى جو الكآبة التى صحبتها وجدت السيريالية فى مصر دعاة لها.

وإلى جانب هؤلاء كان جماعة قد اعتزلوا هذه التيارات يؤمنون بشعار «الفن والطبيعة» ويحاولون أن يقدموا مشاهد من الكائنات والأشياء حولهم يسبرون أغوارها العميقة فى رسوم لا تمت إلى الحركات الحديثة بصلة، ولكنها تجمع طاقة الوجدان ومقدرة الأداء.. إنها جماعة حامد سعيد.

ولم تكف الجهود الفردية عن السعى لإبداع لغة تشكيلية خاصة مبنية على الاختيار من واقع الظروف المحيطة بمصر ومن طبيعتها الخاصة وتراثها وتأثيرات المدارس الغربية التى جعلت الفنان المصرى دائب البحث عن أشكال جديدة يصب فيها رؤاه ويحاول أن يقدم من خلالها لهجة مميزة بين لغة العالم التشكيلى المتعددة اللهجات.

## نقد الفن

سمير غريب

هذا المصطلح يعنى نقد الفنون الجميلة أو التشكيلية، فكل نقد آخر يسمى باسم فرعه الفنى مثل نقد السينما، أو نقد المسرح، ونقد الموسيقى لكن المصطلح اللاتينى الأصل يقصر نقد الفن على الفنون الجميلة، وقد يفاجأ البعض أن أول الفنون الجميلة هى العمارة، بل أطلقوا عليها أم الفنون لكنها عندنا تتأرجح بين الفن والهندسة مثلما يتأرجح التصوير الفوتوغرافى والخزف بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية. واعتدنا أن نعنى بالفنون الجميلة :الرسم والتصوير والنحت والحفر بأشكالها لأن أدبيات الفنون الجميلة غربية الأصل واجه العرب عند تعريبها بعض المشاكل اللغوية، فالتصوير مثلا نطلقه أيضا على التصوير الفوتوغرافى ، بينما يقتصر فى المصطلح الغربى على التصوير بالألوان، ويفرقون بين الرسم والرسم الملون. لكننا نطلق الرسم على النوعين.. وهكذا.. ليست هذه المشكلة الوحيدة فى نقد الفن عندنا. المشكلة الأكبر أننا نفتقر أصلا إلى النقد الفنى بالمعنى العلمى مما يجعل الإبداع يسير على ساق واحدة. نقد يعنى الشرح والتحليل استنادا إلى قواعد وأصول الفن ذاته، وبالتالى بيان مدى اتفاق أو اختلاف العمل الفنى مع هذه القواعد. أى مدى نجاح العمل الفنى فى أن يكون فنيا هذا هو النقد الخالص أو النقد من الداخل ولكنهم كتبوا أن هناك أنواعا أخرى من النقد، مثل النقد الوصفى الذى يكتفى فيه الكاتب بوصف العمل الفنى كما يراه: مثل قوله لوحة كبيرة بها خطوط منسابة ذات ألوان زرقاء تعترضها مربعات بنفسجية بالألوان الزيتية على قماش وهو هنا يشبه المعلق الرياضى فى التليفزيون حين يصف مباراة يراها المشاهدون دون أن يقدم جديدا يفيدهم أو النقد الانطباعى الذى يعبر فيه الكاتب عن انطباعاته ومشاعره عن العمل المنقود وهذا نوع سائد بالفعل ، ولكنه ليس نقدا هو كتابة انطباعية تصف مشاعر الكاتب وأحيانا مشاعر الفنان كما يفترضها هذا الكاتب. لذا يسود فيها التشبيه والبلاغة اللفظية، مثل قول أحدهم: كالسماء المفتوحة على القلب النابض بالحياة، هذا تعبير جميل بل ويمكن اعتباره لوحة مكتوبة موازية للعمل الفنى مبعث الكتابة لكن هذا الكلام ليس نقدا للعمل الفنى المقصود. النقد الفنى ليس فيه مدح مجانى ولا ذم، لكن يندر عندنا أن نجد من يكتب مقالة عن فنان بلا مدح، وإذا كتب كاتب يهاجم عمل فنان فلأغراض شخصية وليست فنية.

النقد الفني هو ما يضيف إلى المشاهد فوق مشاهدته للعمل الفنى وهو ما يوضح الغامض عليه بل هو ما يضيف إلى الفنان ما لم يدركه من عمله. نظرة الناقد تختلف عن نظرة الفنان صاحب العمل.

الفنان مستغرق فى عمله، والناقد متأمل للعمل من خارجه، لذا فمساحة الاختلاف واردة، ومساحة حرية الناقد فى النقد موجودة. لا علاقة لها باعتبارات شخصية وهذه هى قوة النقد، وتأثير الناقد. فمن أين يأتى الناقد بتلك القوة لكى يكون مؤثرا؟ وسؤال من قبل: كيف يتكون الناقد؟ بالعلم، دراسة الفن وتاريخه، ودراسة أسس النقد الفنى بالموهبة.. ليست موهبة ممارسة الفن بل موهبة الإحساس والتذوق وبسعة الخيال وبالثقافة العامة العريضة وبامتلاك ناصية اللغة. هذه العناصر لا تهبط على الإنسان باستثناء الموهبة لكن الموهبة وحدها ليست بكافية لصناعة ناقد. فإذا توفرت هذه المتطلبات تزاوجت واندمجت داخل الكاتب تبقى ممارسة النقد والتمرس العملى فيه كآخر استكمال فى عملية تكوين الناقد فضلاعن الموضوعية فى نقد الفن، فهو يحتاج إلى إخلاص لكن الظاهر عندنا أن كل من يكتبون فى نقد الفن هم من الفنانين الممارسين.

الممارسة تأتى على حساب الموضوعية والإخلاص.

وهذه ظاهرة فى العالم العربى كله. أداة النقد الوحيدة هى اللغة المكتوبة، بينما ممارسة الفن لها لغات أخرى، فضلا عن أن لكل عمل طاقة.فلماذا يبذل الفنان طاقته فى غير لغته؟ كيف تتوفر متطلبات تكوين الناقد؟ بوجود مصادرها؛ أى بوجود معهد لتعليم تاريخ الفن ونقده يلتحق به من يملكون المتطلبات الأخرى، ويمكن للناقد أن يكوّن نفسه دون معهد إذا توفرت له المراجع والكتب والأستاذ. وأين أستاذ نقد الفن عندنا؟؟

لدينا معهد عال اسمه مباشرة «النقد الفنى» تابع لأكاديمية الفنون ومع احترامى لكل من دخله من طلاب وأساتذة ، أين هم أساتذة نقد الفن؟ وأين النقاد الذين تخرجوا منه؟؟ هذه صورة أخرى- فوتوغرافية وليست زيتية- من حال نقد الفن فى مصر.

**جريدة الأهرام 2007**

## بيان بالمؤتمرات والندوات الخاصة بالفنون التشكيلية فى مصر

عصمت داوستاشى

1975 – المؤتمر الثانى للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب بالجزائر.

1984 – المؤتمر الأول لكلية الفنون الجميلة بالمنيا.

1989 – المؤتمر الأول لنقابة الفنانين التشكيليين بالقاهرة.

1990 – شارك الفنان عصمت داوستاشى ممثلاً لمصر فى المؤتمر الأول العالمى للفن الإسلامى بمدينة قسطنطينية بالجزائر الذى نظمته جامعة الأمير عبد القاهر.

– ندوة دولية مصاحبة لبينالى الإسكندرية فى دورته العشرين بمكتبة الإسكندرية بعنوان (فنون المتوسط.. نصف قرن).

1991 – ندوات مصاحبة للمعرض القومى 22 بمجمع الفنون.

1992 – صاحب بينالى القاهرة وصالون الشباب ندوات وبعض المعارض المهمة.

1993 – ندوات مصاحبة مع صالون الشباب الخامس فى مجمع الفنون.

– الندوة الدولية المصاحبة لترينالى الجرافيك بقاعة المؤتمرات بالمركز القومى للبحوث بالدقى مع ندوات متفرقة – المقرر: مصطفى كمال، بعنوان (فنون الجرافيك وآفاق المستقبل).

1994 – المؤتمر الدولى المصاحب لبينالى الإسكندرية الثامن عشر بعنوان (حضارة المتوسط وقضايا الفن) المقرر: فاروق وهبة، بقاعة المؤتمرات بالشاطبى.

– ندوة دولية مع بينالى الخزف، رئيسها: رمزى مصطفى.

– ندوة دولية مع بينالى الخزف، رئيسها: رمزى مصطفى.

– ندوة دولية مع بينالى القاهرة، رئيسها: أحمد فؤاد سليم بعنوان (التحول وتحول التحول فى الفن).

1995 – برنامج ندوات مصاحب لصالون الشباب الرابع.

– ندوة دولية مصاحبة للمهرجان الدولى للمشربية والزجاج المعشق بالجص.

1996 – الندوة الدولية المصاحبة لبينالى الخزف رئيسها محمد طه حسين.

– الندوات المصاحبة لصالون الشباب الثامن.

– الندوة الدولية المصاحبة لبينالى القاهرة الدولى السادس، رئيسها أحمد فؤاد سليم بعنوان (سنوات الممر الأربع وآفاق القرن الواحد والعشرين).

1997 – الندوة الدولية المصاحبة لبينالى الإسكندرية بقاعة المؤتمرات بالشاطبى، المقرر أحمد سطوحى.

– الندوة الدولية الموازية للمعرض القومى الخامس والعشرين.

– الندوات المصاحبة لصالون الشباب التاسع.

1999 – الندوة الدولية المصاحبة لبينالى الإسكندرية بعنوان (الحركة التشكيلية المتوسطية خلال القرن العشرين) المقرر: سعيد حداية.

– مؤتمر (دور التربية الفنية فى خدمة المجتمع العربى) كلية التربية الفنية بالقاهرة.

– فى 13 إبريل افتتح المؤتمر الثانى فى (الحركة التشكيلية المصرية – الحاضر – المستقبل) تنظمه نقابة الفنانين التشكيليين بقصر الفنون – المقرر: أحمد عبد العزيز – رئيس المؤتمر: حسين الجبالى.

2001 – ندوة بعنوان (الريشة والقلم) مصاحبة للافتتاح التجريبى لمكتبة الإسكندرية، المقرر: عز الدين نجيب، مع فيلم بعنوان الريشة والقلم عن (نجيب محفوظ – صلاح طاهر – حسين بيكار – حامد عويس – مختار العطار – حسين هجرس) سيناريو وإخراج داوستاشى.

– الندوة الدولية المصاحبة لبينالى الإسكندرية الدورة 21 بمكتبة الإسكندرية بعنوان (البحر المتوسط حضارة وحاضر) المقرر: مصطفى عبد المعطى.

– الندوة الدولية المصاحبة لبينالى القاهرة الدولى الثامن بعنوان (الروح فى النفس – الروح فى البدن – الروح فى الآلة) المقرر: أحمد فؤاد سليم.

2002 – ندوات ومسابقات فى النقد الفنى، مع فاعليات صالون الشباب الرابع عشر.

– ندوة دولية مع معرض الطبعة الفنية مصر – أوربيتو – المقرر: محمد سالم.

2003 – ندوة عن الفنانين: أحمد عبد الوهاب –

مصطفى عبد المعطى وتكريمهما بمكتبة الإسكندرية.

– ندوة دولية مع معرض (بانوراما الفن المصرى فى القرن العشرين) المقرر مصطفى الرزاز.

– المؤتمر الأول للنقد التشكيلى بأتيليه الإسكندرية، رئيس المؤتمر: محمد رفيق خليل.

– ندوة دولية مع بينالى الإسكندرية 22 (مسافرو الأزمان) المقرر طارق زبادى.

– ندوة دولية مع بينالى القاهرة التاسع (الأسطوة – رهان الخيال – رهان الفن) أحمد فؤاد سليم.

– شارع عصمت داوستاشى فى الندوة الدولية المصاحبة لبينالى شباب الأورومتوسطى بأثينا بدعوة خاصة وقام بدعوة البينالى ليقام فى الإسكندرية عام 2007.

– ندوات مصاحبة لصالون الشباب 15.

– ندوة دولية مع ترينالى الجرافيك – المقرر أحمد رجب صقر.

2005 – ندوة دولية مصاحبة لبينالى الإسكندرية الثالث والعشرين بمكتبة الإسكندرية بعنوان (شفافية الكون – سحر المتوسط) المقرر: محمد رفيق خليل.

– مؤتمر الأتيليه الخامس بالإسكندرية (تاريخ ثقافى وفنى حافل) بمناسبة مرور 70 عاما على إنشائه، رئيس المؤتمر: محمد رفيق خليل.

– شارك أتيليه الإسكندرية فى الندوة الدولية المصاحبة لبينالى الشباب (الأورومتوسطى) بنابولى بإيطاليا رئيس الوفد: محمد خليل.

– ندوة دولية مع بينالى خيال الكتاب الأول بقاعة المؤتمرات بمكتبة الإسكندرية.

2006 – المؤتمر الثقافى لجمعية خريجى الفنون الجميلة بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة.

2007 – ندوة (مستقبل الفنون التشكيلية فى مصر) بالمجلس الأعلى للثقافة المقرر صبرى صبرى بدأ فى 13 مارس.

– ندوات مصاحبة مع مهرجان الإبداع الأول فى قصر الفنون.

– الندوة الدولية المصاحبة لبينالى الإسكندرية، المقرر: محمد زكريا عنانى أقيمت بمركز الإسكندرية للإبداع بعنوان (كونية المعرفة.. خصوصية الثقافية).

2008 – مؤتمر فنانى مصر، تنظمه الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة أحمد نوار والأمين العام حمدى عبد الله وذلك خلال شهر مايو.

– مؤتمر علمى دولى تنظمه كلية الفنون الجميلة بالقاهرة خلال شهر أكتوبر بمناسبة مرور مائة عام على إنشائها.

## أهم كتب ومجلات الفنون التشكيلية فى مائة عام

عصمت داوستاشى

1893- صدرت مجلة (المدرسة) للأطفال.

- صدرت مجلة (السمير الصغير) للأولاد.

1897- نشرت جريدة (المقتطف) أول مقال فى النقد الفنى، كتبه سليم حداد عن المعرض الذى أفتتح للفنانين المستشرقين، وكان بينهم لأول مرة بعض الفنانين المصريين، وافتتحه البرنس محمد على باشا شقيق الجناب العالى عباس حلمى باشا، فى 20 مارس من هذا العام.

1898- صدرت مجلة (أنيس التلميذ) للأولاد .

1920- صدرت مجلة (الفنون والصنايع).

1921- أصدر سليمان فوزى مجلة (الكشكول)، وأدخل على تحريرها الرسوم الكاريكاتيرية وأشترك فى رسمها: محمود مختار، محمد حسن، راغب عياد، أحمد صبرى، وجوين سانتيس .

1922- صدرت مجلة (الأولاد) .

- كتاب (الفنون الجميلة قديمها وحديثها) أحمد يوسف، وفيه نشر نص فتوى الشيخ محمد عبده (الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها) والتى يقول فيها، (إن الراسم قد رسم والفائدة محققه لا نزاع فيها، ومعنى العبادة وتعظيم الصور أو التمثال قد محى من الأذهان) .

1924- أصدر أحمد حافظ عوض مجلة (خيال الظل) بعد احتجاب 17 سنة .

- أصدرت هدى شعراوى أول ديوان شعر لعفت ناجى بالفرنسية، ويضم رسوماً لها وعمرها ثمانية عشر عاماً بتوصية من جوليت أدم الأديبة الفرنسية الشهيرة والأم الروحية للزعيم مصطفى كامل .

- كتاب (الوسيلة للفنون الجميلة) محمود خيرت - القاهرة .

- صدرت مجلات (التلميذ) - (ميمون) - (النونو) - (سمير الطالب)، وكلها للأولاد .

1925- أصدرت السيدة روز اليوسف مجلة تحمل اسمها وعلى غلافها روائع من فن التصوير العالمى .

- أصدر أحمد علام مجلة نصف شهرية باسم (الفنون) .

- صدرت مجلة (الأطفال المصورة) .

1926- صدرت سلسلة مسارات الأطفال المصورة والمزينة بالرسوم .

1928- مجلة (المجلة) أصدرها سلامة موسى، وأغلقت بأمر عسكرى عام 1944 وكان رمسيس يونان سكرتيراً للتحرير ثم تولى رئاسة التحرير عام 1943 .

1931- المحاولات الأولى للإخراج الصحفى للفنان عبد السلام الشريف بجريدة المقطم.

- صدرت مجلة (جحا) معنية بالفن والثقافة، أصدرها الفنان خوان سانتير باللغة الفرنسية من القاهرة.

1932- أصدر الاتحاد الدولى للرسم والتربية الفنية مجلة باللغة العربية.

- نشرت جريدة (الوطن) مقالاً لراغب عياد بعنوان (مشكلة التفرغ .. الوقت عنصر أساسى للفنان) يدعو فيه للتفرغ الفنى والذى تحقق بعد ذلك عام 1958 .

- أصدر أحمد الصاوى محمد مجلة (مجلتى) يكتب النقد التشكيلى فيها أحمد راسم.

1933- صدرت مجلة (سمير التلميذ) للأولاد .

1934- أصدرت مجلة (لافور) عدداً خاصاً بالفرنسية عن محمود مختار، كتب فيه طه حسين يقول : (إننا ندين لمختار فى أن الفن أصبح شيئاً معترفاً به الآن فى مصر وتشجعه الدولة).

- صدرت مجلة (بابا صادق) للأولاد.

- أصدرت دار الهلال مجلة (الاثنين- الفكاهة والكواكب) برسوم سانتيس ورمزى.

1935- صدرت مجلة (الأطفال) .

- كتاب (نظرة فى الفنون الجميلة) بالفرنسية تأليف موريك بران، وبه فصول عن الفنانين المصرين .

1936- أصدر أحمد راسم كتابه (الظلا) على نفقته الخاصة عن الفنانين المصريين.

- أصدر أحمد راسم كتابه (الصباغ) عن الفنان جورج صباغ على نفقته الخاصة.

- نشرت مجلة (لورنيت) أول مقال عن السيريالية لجورج حنين بالفرنسية.

1937- أصدر أحمد راسم كتابين (محمود سعيد)، و(إيمى نمر) على نفقته الخاصة.

1938- صدر للدكتور طه حسين كتاب (مستقبل الثقافة فى مصر) .

1939- أصدر سيد كريم مجلة (العمارة)، يحررها أحمد راسم ورشدى إسكندر.

- أصدر صاروخان مجلة كاريكاتير بالفرنسية باسم (الكرافان).

- تأسست جريدة (دون كيشوت) بالفرنسية، يحررها الشباب برئاسة هنرى كوريل مؤسس الحزب الشيوعى المصرى، ووجد السيرياليون المصريون مساحة لهم فى هذه الجريدة.

- أصدر رمسيس يونان كتابه الهام (غاية الرسام العصرى) .

1940- أصدر أنور كامل وجورج حنين مجلة (التطور) فى شهر يناير .

- أصدرت هدى شعراوى مجلة (المصرية) للثقافة والفنون .

- أرسلت جماعة الفن والحرية رسالة لأتيليه الإسكندرية على ورق مجلة (التطور)، وقد زيلت بعبارة (الفن معمل بارود).

1942- كتاب (الفنون الجميلة قديماً وحديثاً) أحمد أحمد يوسف - مدير عام الفنون .

- مجلة (المجلة الجديدة) التى أسسها سلامة موسى، يرأس تحريرها رمسيس يونان.

1944- صدرت جريدة أخبار اليوم، ورسامها رخا.

- صدر العدد الأخير من مجلة (المجلة الجديدة) بعد أن أقفلت بأمر عسكرى وبها مقال (الفن للملايين) لفؤاد كامل.

1945- صدر العدد الأول من مجلة (العرض مستمر) .

1946- أصدر مصطفى وعلى أمين مجلة آخر ساعة وكان رسامها صاروخان .

- صدرت مجلة (السندباد) لانشئ الجديد، ومجلة (بلبل) ومجلة (الكتكوت) للأولاد.

1947- أصدرت مدرسة الفنون الجميلة العليا أول مجلة باسم مدرستهم يحررها طلبة الفنون بإشراف أستاذهم عبد السلام الشريف.

- كتاب (أربع محاضرات فى الفن) لصدقى الجباخنجى على نفقته الخاصة.

- صدر العدد الأول من مجلة (حصة الرمل) بالفرنسية برسوم رمسيس يونان وسمير رافع وفؤاد كامل .

1948- مجلة دنيا الفن العدد 86 نصف أعضاء جماعة (الفن والحرية) بأنهم صورة طبق الأصل من والى وبيكاسو ومور.

كتاب (اصطلاحات عربية لفن التصوير) بشر فارس - المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية .

- صدرت مجلة (بابا شارو) للأولاد.

1949- كتاب (حديث الفنون) أحمد شفيق زاهر وحبيب جورجي ومحمد عبد الهادى .

- كتاب (فى التصوير الضوئى) عبد العزيز حسن كامل - دار الفكر العربى .

1950- أصدر محمد صدقى الجباخنجى فى 6مايو مجلة (صوت الفنان) على نفقته الخاصة، كمجلة فنية مصورة شهرية، واستمر فى إصدارها حتى العدد33 (ديسمبر 1952) ثم توقفت .

- كتاب (التجريد فى الفن) محمود بسيونى، وتقديم يوسف العفيفى- مكتبة النهضة المصرية .

1951- صدرت مجلة العمارة والفنون

- كتاب (المجهول لا يزال) بأقلام رمسيس يونان - جورج حنين - فؤاد كامل مع رسوم وأشعار للدعوة إلى سيريالية .

- مجلة (الشهر) الإخراج الفنى لعبد السلام الشريف معنية بالثقافة والفنون .

- مجلة (على بابا) للأولاد. بدأ صدورها عن دار الشمرلى وتوقفت عام 1952 .

- كتاب (تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى) زكى محمد حسن - كلية الأداب .

- يواصل محمد صدقى الجباخنجى واصدار (صوت الفنان) للعام الثانى متيمنا بعيد جلوس الملك .

1952- كتاب عن (محمود سعيد) بقلم هز القيم بالفرنسية.

- صدور مجلة (التحرير) ناطقة باسم الثورة .

- شارك حسين بيكار فى تأسيس ورسم مجلة (سندباد) للأولاد من دار المعارف .

- كتاب (الفن المصرى الأسلامى) محمد عبد العزير - دار المعارف.

1953- كتاب (قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية) أحمد أمين .

- كتاب (محمود سعيد) بالفرنسية بقلم جبرائيل بقطر.

- كتاب (الفن والتربية الاجتماعية) سعد الخادم - دار المعارف .

- أصدر صدقى الجباخنجى سلسلة أعلام الفن من مجلة (صوت الفنان)، وصدر منها جيميتو - برونو داوزيمو- بيكاسو - أديجا ديجا - تولوز لوتريك - انوريه دوميه- بول سيزان - الفن الفرعونى - مقتنيات محمد محمود خليل وحرمه .

- صدرت جريدة (الجمهورية) لسان حال الثورة برسوم طوغان - عبد السميع الحسين فوزى فى 23 ديسمبر.

1954- أصدرت إدارة التربية والتعليم مجلة (الفنون العلمية) .

- كتاب (دراسات فى تطور رسوم الأطفال) سعد الخادم - دار المعارف.

- أصدر النبوى الشال مفتش الفنون العملية كراسة عن منطقة الزقازيق التعليمية بها أعمال طلاب مدرسة أحمد عرابى الإعدادية مع دراسات نظرية للفنون العملية.

1955- كتاب (الأدب الشعبى) رشدى صالح .

- كتاب (التربية الفنية فى فترة المراهقة) سعد الخادم - دار المعارف.

1956- كتاب (الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى)د. عبد الحميد يونس.

- خصص حسن عثمان مساحة ثابتة فى جريدة المساء كأول صفحة للفنون التشكيلية فى الصحافة المصرية.

- صدرت مجلة (سمير) أولاد وبنات .

- فى12 يناير صدر العدد الأول من مجلة صباح الخير بتصميم حسن فؤاد.

- كتاب (الخبرة اليدوية وأثرها على التعبير الفنى) سعد الخادم - دار المعارف .

1957- كتاب (الفن الحديث) محمد البسيونى - دار المعارف.

- كتاب (الصناعات الشعبية فى مصر) سعد الخادم - دار المعارف.

- كتاب (خيال الظل) أحمد تيمور - لجنة نشر المؤلفات التيمورية - دار الكتاب العربى بمصر .

1958- كتاب (الوحدة فى الفن الإسلامى) محمد مصطفى - متحف الفن الإسلامى.

- كتاب (جوجان الفنان الثأر) لطفى محمد ذكى- دار المعارف بمصر .

- كتاب (الحياة الشعبية فى رسوم ناجى) سعد الخادم - دار المعارف.

- كتاب (خيال الظل) احمد تيمور.

- كتاب (الفنون الريفية) عبد الرزاق صدقى .

1959- كتاب (تاريخ الأزياء الشعبية فى مصر) سعد الخادم- المجلس الأعلى للثقافة .

- بدأ صدور المكتبة الثقافية - كتاب كل أسبوعين بقرشين فقط .

- كتاب بهزات - محمد مصطفى .

1960- كتاب (مدينة الفخار) سعيد حامد الصدر - دار المعارف بمصر.

- كتاب (محمود سعيد) بدر الدين أبو غازى.

- كتاب (الدراسات العملية فى زخرفة وطباعة المنسوجات) حامد بشير ورشاد سعيد .

1961- كتاب (معالم من فنوننا الشعبية) سعد الخادم - دار المعارف .

- كتاب (الأزياء الشعبية فى مصر) سعد الخادم - المكتبة الثقافية .

- كتاب (قصة الفن التشكيلى - العالم القديم) محمد عزت مصطفى - دار المعارف.

- كتاب (مكانة الفن فى التربية) توماس هويكنز- ترجمة لطفى محمد زكى- دار المعارف.

- الكتاب (السنوى الأول للأنشطة الفنية والثقافية) أصدرته جمعية محبى الفنون الجميلة.

1962- كتاب (حول الفن الحديث) جورج .أ. فلاناجان- ترجمة كمال الملاخ - دار المعارف.

- كتاب (تعريف الفن) هربرت ريد - ترجمة إبراهيم إمام ومصطفى رفيق - دار النهضة العربية .

- كتاب (50 سنة من الفن رشدى اسكندر) - كمال الملاخ - دار المعارف.

- الكتاب السنوى الثانى لجمعية محبى الفنون الجميلة .

- مجلة (خطاب المعهد) أصدرها اتحاد الطلبة بمعهد التربية الفنية للمعلمين.

- سعد الخادم يحرر الباب الفنى فى مجلة الثقافة، ويكتب فى الأهرام والمساء .

- كتاب (الفن وتنمية السلوك الاشتراكى) محمود بسيونى- دار المعارف.

- كتاب (أزياء المسرح) سعد الخادم ومجدى فريد (مترجم).

- كتاب (تصويرنا الشعبى خلال العصور) سعد الخادم - المكتبة الثقافية .

1963- كتاب (الفن والقومية العربية) محمد صدقى الجباخنجي- المكتبة الثقافية .

- صدر العدد الأول من النشرة الثقافية لجمعية محبى الفنون الجميلة، وقد أشرف على الإخراج الفنى مصطفى الرزاز، وضمت دراسات وأخباراً عالمية ومحلية فى الفنون فى غاية الأهمية، وقدمت تحية إلى الراحلين هذا العام: بيكاسو آخر العمالقة - محمد طاهر العمرى- أحمد أحمد يوسف - هدايت الذى قدم إلى مصر من تركيا عام 1914 وعاش فى حى الفنانين بمرسمه بشارع الانتكخانه - كما رحل الشاعر الأديب عبد الرحمن صدقى - وتأبين للفنان يوسف كامل.

1964- صدرت مجلة (كروان) للأولاد.

- كتاب (الفنون الشعبية فى النوبة) سعد الخادم - المكتبة الثقافية

- كتاب (الفن الشعبى والمعتقدات السحرية) سعد الخادم - الألف كتاب .

- كتاب (نهضة الفن التشكيلى العالم الحديث) محمد عزت مصطفى - دار المعارف.

- كتاب (ليوناردو) إدموند دسولى - ترجمة طه فوزى - روز اليوسف.

1965- كتاب (حياة ميكل أنجلو) بينو سانمنيا سللى ترجمة طه فوزى - الألف كتاب .

- كتاب (الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها) برنارد مايرز- ترجمة سعد المنصورى - فرانكلين.

- كتاب (مؤامرات الاستعمار ضد تراثنا القومى) سعد الخادم - سلسلة الشرق والغرب.

1966- كتاب (أحاديث فى الفنون الجميلة) راغب عياد - مطبعة مصر .

- كتاب (الدمى المتحركة عند العرب) سعد الخادم - الدار القومية للنشر.

- كتاب (عبد الهادى الجزار - فنان الأساطير) صبحى الشارونى- الدار القومية للنشر .

- كتاب (الفنون الشعبية فى النوبة) سعد الخادم - دار مصر للطباعة .

1968- كتاب (الزخارف الشعبية على مقابر الهو) محمود السطوحى- دار الشعب .

- كتاب (أسس التصميم) روبرت جيلام سكوت- ترجمة: محمد محمود يوسف- مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر بالقاهرة.

1969- كتاب (دراسات فى الفن) رمسيس يونان- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.

1970- كتاب (الملك الفاسد . موديليانى) يوسف فرنسيس - دار المعارف.

- كتاب (الفنون الترويجية) صدقى ربيع - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

- كتاب (صلاح عبد الكريم) صبحى الشارونى - كتابات معاصرة .

- كتاب (كيف تقرأ صورة - لغة الشكل الفنى) حسن سليمان - المكتبة الثقافية .

1971- أصدرت الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر مجلة فصلية باسم (الفنون) معنية بالمسرح والسينما والموسيقى والفنون التشكيلية .

- صدرت مجلة (تان تان) للأولاد.

- صدر الكتاب الأول لسلسلة (العين تسمع والأذن ترى) لثروت عكاشة من (الفن المصرى) عن دار المعارف.

- كتاب (أوجين ديلاكروا) عن سلسلة مشاهير الفنانين - زينب عبد العزيز - دار المعارف بمصر.

- السينما الملونة - سعد عبد الرحمن قلج - الهيئة المصرية العامة للكتاب

1972- كتاب (محمود سعيد) لبدر الدين أبو غازى- الهيئة العامة للكتاب .

- كتاب (الرقص الشعبى فى مصر) سعد الخادم - الهيئة العامة للكتاب.

- تاريخ الفن (الفن المصرى) جـ1، د. ثروت عكاشة - دار المعارف .

- تاريخ الفن (الفن المصرى) جـ2، د. ثروت عكاشة - دار المعارف .

- تاريخ الفن (الفن المصرى) جـ3، د. ثروت عكاشة - دار المعارف .

1973- كتاب (التطور فى الفنون) توماس مونرو-

ترجمة عبد العزيز توفيق واخرين .
– كتاب (المليون صعلوك- بيكاسو) كمال الملاخ – الهيئة المصرية العامة للكتاب .
– كتاب (الرقص الشعبى فى مصر) سعد الخادم – المكتبة الثقافية .
– كتاب (الفن فى عالمنا) بدر الدين أبو غازى – دار المعارف بمصر.
– كتاب (فنون الإنسان القديم) عبد الكريم عبدالله – مطبعة المعارف
– أصدرت جمعية محبى الفنون الجميلة نشرة ثقافية تهتم بالفنون التشكيلية .
1974– كتاب (الفن والاستعمار الصهيونى) سعد الخادم – المكتبة الثقافية.
– مجلة (التشكيل العربى) يصدرها الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب .
– كتاب (ليونارد ودافينشى) د. جلال شوقى– سلسلة العالم للجميع – هيئة الكتاب.
– كتاب (فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة) محمد أبو ريان – الدار القومية للنشر والطباعة .
– كتاب (جيل من الرواد) بدر الدين أبو غازى – الهيئة المصرية العامة للكتاب.
1975– كتاب (سعيد العدوى) لكتابات الأصدقاء الفنان وعلى نفقتهم الخاصة.
– كتاب (قضايا ومسائل فى الأدب والفن) على شلش – الإذاعة والتليفزيون).
– كتاب (جماليات اللون فى السينما) سعد عبد الرحمن قلج – المكتبة العربية .
1976– أصدر مثقفو الإسكندرية مجلة (أقلام الصحوة) المحرر الفنى داوستاشى .
– كتاب (الفن والفنانون) لروبرت جولد ووتر وماركو تريفيس ترجمة مصطفى الصاوى الجوينى – الهيئة المصرية العامة للكتاب .
– كتاب (العين العاشقة) نعيم عطية – هيئة الكتاب.
1977– أصدر عصمت داوستاشى أول كتبه فى سلسلة (كتالوج 77) بعنوان الأشياء .
– أصدر أتيلية القاهرة نشرة باسم (الاتيليه) محررها الفنى: عز الدين نجيب.
– صدرت مجلة (أقلام الصحوة) العدد الرابع .
– صدر العدد الأول من جريدة (السينما والفنون) المشرف سمير فريد.
– كتاب (فن الزخرفة بالعقد) نادية يوسف خفاجى – دار المعارف.
– كتاب (فن الخزف) سعد الخادم – دار المعارف.
– كتاب (المعنى الثقافى للثورة) حامد سعيد– هيئة الكتاب .
1978– صدرت مجلة (ميكى جيب) للأولاد ومجلة (صندوق الدنيا) للأطفال .
– أصدر عز الدين نجيب كراسة باسم (الكلمة) معنية بقضايا الفنون التشكيلية .
– مجلة (الرواق) تصدرها دائرة الفنون التشكيلية بالعراق.
– كتاب (الطابع القومى لفنوننا المعاصرة) بدر الدين أبو غازى من سلسلة المكتبة العربية – الناشر لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب والعلوم الإجتماعيى (المجلس الأعلى للثقافة فيما بعد).
– كتاب (رمسيس يونان) بدر الدين أبو غازى – هيئة الكتاب.
– كتاب (سيف وانلى) محمود عوض عبد العال – كتالوج 77 .
1979– (آفاق) نشرة معنية بالفنون التشكيلية يصدرها محمود بقشيش.
– كتاب (حصاد الألوان) نعيم عطية – هيئة الكتاب.
– كتاب (الإبداع فى الفن والعلم) حسن أحمد عيسى.
1980– كتاب (التصوير الفنى فى القرآن الكريم) سيد قطب – دار المعارف .
1981– أصدرت لوتس عبد الكريم مجلة (الشموع) معنية بالفنون، رئيس التحرير أحمد بهاء الدين .
– مجلة (الفن العربى) يصدرها الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب.
– مجلة (فنون عربية) تصدر من لندن رئيس التحرير جبرا إبراهيم جبرا.
– كتاب (الرسوم التعبيرية فى الفن الشعبى) سوسن عامر– هيئة الكتاب.
– كتاب (الأزياء الشعبية) سعد الخادم – دار المعارف.
– كتاب (رسم المنظور المسرحى) لويز مليكه – هيئة الكتاب.

1982- أصدرت نقابة الفنانين نشرة تضم تقارير مجلس النقابة للجمعية العمومية خلال الدورة الأولى 78-1982 .

- مجلة (الحياة التشكيلية) تصدرها وزارة الثقافة السورية.

- كتاب (يوسف كامل) بدر الدين أبو غازى - هيئة الكتاب.

- كتاب (الخزف) سعد الخادم - دار المعارف.

- كتاب (معادن الزينة) محمد فتح عوض- دار المعارف.

- كتاب (المثال عبد القادر رزق) جمعية محبى الفنون الجميلة .

- كتاب (الفن الحديث- محاولة فهمه) د. نعيم عطية - دار المعارف.

- صدر عدد تجريبى من مجلة (ياسين وياسيمة) للأولاد ثم توقفت.

1983- بدأت هيئة الاستعلامات فى إصدار سلسلة (وصف مصر من خلال الفنون التشكيلية بإشراف) صبحى الشارونى .

- كتاب (دراسات نفسية فى الفن) مصطفى سويف - مطبوعات القاهرة .

- كتاب (نزهة العيون) نعيم عطية - سلسلة اقرأ .

- كتاب (فنون الغرب فى العصور الحديثة) نعمت إسماعيل علام - دار المعارف.

- صدرت مجلة (المسلم الصغير) للأولاد .

1984- أصدرعصمت داوستاشى عدداً تجريبياً من مجلة (فنون تشكيلية) وطبع منها خمسين نسخة لتحفيز الواقع التشكيلى على إصدار مجلة.

- أصدرت نقابة التشكيليين بعد ذلك مجلة (فنون تشكيلية) عدد واحد فقط.

- أصدرت وحدة المجلات بوزارة الشئون الثقافية السورية مجلة (فنون) .

- كتاب (الفن والتربية) محمود البسيونى - دار المعارف.

- كتاب (مصر فى عيون الغرباء - الرحالة والفنانين والأدباء) ثروت عكاشة - هيئة الكتاب .

- كتاب (لكل فنان قصة) حسين بيكار - مطبوعات كتابى.

- أسس حسن عثمان صفحة الفن التشكيلى بجريدة الجمهورية.

- صدرت سلسلة كتب الهلال للأولاد والبنات .

1985- كتاب (الصامتون) عز الدين نجيب - على نفقته الخاصة.

- كتاب (فجر التصوير الحديث 1900- 1945) عز الدين نجيب- المجلس الأعلى للثقافة .

- كتاب (المثال أحمد عثمان) سعيد الصدر - هيئة الكتاب.

- كتاب (فن الجرافيك المصرى) فتحى أحمد - هيئة الكتاب.

- صدرت مجلة (الفردوس) ومجلة (البلبل) للأولاد .

- كتاب (رواد الفن التشكيلى) بدر الدين أبو غازى - كتاب الهلال .

1986- أصدرت نقابة الفنون التشكيلية مطبوعه باسم (النشرة).

- كتاب (تاريخ التربية الفنية فى مصر) جمال أبو الخير.

- كتاب (السريالية فى مصر) سمير غريب - هيئة الكتاب .

- من أول أكتوبر بدأ أنور كامل فى إصدار (فسائل) نشرة فى ملزمة واحدة وصلت إلى 78 فسيلة نشرها على نفقته الخاصة حتى وفاته1991 .

- أصدرت لوتس عبد الكريم مجلة (شموع) معنية بالفنون والثقافة برئاسة تحرير أحمد بهاء الدين.

- كتاب (ضرورة الفن) أرنست فيشر- ترجمة أسعد حليم - هيئة الكتاب.

- كتاب (تاريخ الحركة الفنية فى مصر إلى عام 1945) محمد صدقى الجباخنجى- إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب.

1988- كتاب (محمد ناجى الفنان التأثيرى المصرى) عن كراسات شبرامنت بإشراف كريستينا روسيون.

- مجلة (الكلمة والشكل) تصدرها كلية الفنون الجميلة - جامعة المنيا.

- كتالوج (اليوبيل الخمسينى لكلية التربية الفنية) إعداد حمدى عبدالله.

- كتاب (دنيا هذا الفنان) نعيم عطية - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- كتاب (إسلام- ثلاثية وترية) أشعار صافى ناز كاظم
- لوحات داوستاشى - الزهراء للإعلام.
- كتاب (الفن المصرى الحديث) لليليان كرنوك- بالإنجليزية - الجامعة الأمريكية بالقاهرة.
- كتاب (نظر) محيى الدين اللباد، دار العربى للنشر والتوزيع.
1989- كتاب (محمد ناجى) نبيل فرج- المركز القومى للفنون التشكيلية .
- نشرة أصدرها المؤتمر الأول لنقابة الفنانين التشكيليين باسم (المؤتمر).
- كتاب (تجربتى فى الفن والحياة) راتب صديق - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- كتاب (البحث عن ملامح قومية) محمود بقشيش - دار الهلال.
- كتاب (الكاميرا للهواة) أحمد فؤاد البكرى - حقوق النشر للمؤلف.
- محمد حمزة يكتب بالإنجليزية عن المعارض بجريدة الإيجيبشيان جازيت .
1990- كتاب (ملامح وقضايا فى الفن التشكيلى المعاصر) صالح رضا- هيئة الكتاب.
- مجلة (فنون جميلة) تصدرها كلية الفنون الجميلة بالقاهرة وصدر منها عدد واحد فقط.
- مجلة (فنون تشكيلية) تصدرها نقابة التشكيلية فى عددين فقط وتتوقف.
- مجلة (الناقد) تصدرها دار رياض الريس بلبنان.
- كتاب (لعبة الفن الحديث بين الصهيونية والماسونية وأمريكا) زينب عبد العزيز.
- كتاب (الكاميرا للهواة) الجزء التاسع - أحمد فؤاد البكرى - على نفقته الخاصة .
- كتاب (عبد الهادى الجزار) إعداد آلا وكرستين روسيون / عصمت داوستاشى - صبحى الشارونى.
- كتاب (ملاحظات) محيى الدين اللباد - دار سينا للنشر- الصقر العربى.
1991- كتاب (80 سنة من الفن) صبحى الشارونى - رشدى إسكندر - كمال الملاخ - هيئة الكتاب.
- كتاب (محمد ناجى) لمتحفه من إعداد عز الدين نجيب، عصمت داوستاشى، نبيل فرج .
- نشرة (بانوراما تشكيلية) يصدرها المركز القومى للفنون التشكيلية .
- كتاب (الفن والحداثة) مختار العطار - جمعية النقاد - هيئة الكتاب .
- كتاب (عمارة الفقراء) حسن فتحى ترجمة مصطفى - دار أخبار اليوم .
- كتاب (التذوق الفنى وتاريخ الفن) مصطفى الرزاز وهدى زكى - وزارة التربية والتعليم .
- كتاب (فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك) نعمت إسماعيل علام - دار المعارف .
1992- كتاب (المثقف المتمرد - رمسيس يونان) صبحى الشارونى - النقاد وهيئة الكتاب.
- كتاب (النحت المصرى) محمود بقشيش - جمعية النقاد وهيئة الكتاب.
- صدرت مجلة (مجلتنا) للأولاد .
- كتاب (عز الدين نجيب - الكلمة - الريشة - الموقف) صدر بمناسبة تكريمه عن الهيئة العامة لقصور الثقافة - المؤتمر الرابع للأقاليم.
- كتاب (فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى - أثر إسلامى مصور) ثروت عكاشة- دار الشروق .
1993- أصدر مصطفى عبد المعطى «كتالوج» لأعماله من 1985-1990 على نفقته الخاصة .
- كتاب (المكان فى التصوير المصرى الحديث) نعيم عطية - هيئة الكتاب.
- صدر عدد تجريبى لمجلة (النحلة) للأولاد.
- صدرت مجلة (علاء الدين) للأولاد عن مؤسسةالأهرام.
- كتاب (راية الخيال) سمير غريب - دار الشروق .
- كتاب (بيكار) بقلم مجموعة من النقاد - جمعية النقاد - هيئة الكتاب .
- كتاب (و) محيى الدين اللباد- الورشة التجريبية العربية لكتب الأطفال.
- كتاب (بهجورى) تقديم بيكار - إصدارات رواق البلغاء بالأردن.
- كتاب (دليل تنظيم المتاحف) أدامز فيليب- ترجمة محمد حسن عبد الرحمن - هيئة الكتاب.
- كتاب (باريس من الباب الخلفى) يوسف فرنسيس - دار أخبار اليوم.
1994- كتاب (بينالى الإسكندرية -40 عاماً) عصمت

داوستاشي - على نفقته الخاصة - كتالوج 77 .

- صدرت نشرة (بانوراما تشكيلية) مع بينالي القاهرة الدولي الثاني للخزف (37 دولة- 197 فناناً) رئيس التحرير أحمد نوار - رئيس المركز القومي للفنون .

- كتاب (الروحانية في الفن) فاسيلي كاندنسكي - هيئة الكتاب.

- كتاب (مدارس ومذاهب الفن الحديث) صبحي الشاروني - هيئة الكتاب .

- كتاب (الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة) مختار العطار - الكتاب السابع من دراسات في نقد الفنون الجميلة التي تصدرها الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- كتاب (نظر) محيي الدين اللباد - الكتاب الثاني - دار العربي للنشر والتوزيع.

- مجلة (شل) العدد التاسع - الملف التشكيلي من إعداد مكرم حنين.

- كتاب (الفنانون الشباب في مصر من خلال معارض الصالون السنوي (الخمسة) صبحي الشاروني - إصدارات المركز القومي للفنون التشكيلية.

- في 26 يونيو بأتيليه القاهرة وبالتعاون مع المركز القومي للفنون كتاب ومعرض في وداع حامد سعيد الإنسان والفنان.

1995- مجلة (فنون تشكيلية) أصدرتها لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة - رئيس التحرير مصطفى الرزاز صدر منها عددان وتوقفت.

- كتاب (ستائر الضوء) من المشربية والزجاج المعشق بالجص - عز الدين نجيب ومحمد زينهم وأخرين - مطبوعات العلاقات الثقافية الخارجية.

- كتاب (الريشة في ضمير الوطن) بريشة مصطفى حسين - رؤوف عياد - مجاهد العزب من إصدارات مركز الدراسات القانونية لحقوق الإنسان.

- مجلة (قطر الندى) للأولاد - الهيئة العامة لقصور الثقافة .

- كتاب (مرايا قوس قزح إضاءات في الفن التشكيلي) ماجد يوسف - الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- كتاب (21 فناناً) فاطمة على - بالإنجليزية - بدعم من المؤسسات.

- مجلة (شل) العدد 11 ملفًا تشكيليًا إعداد مكرم حنين.

- كتاب (اتجاهات الخزف المصري المعاصر) مرفت السيوفي - على نفقتها الخاصة .

- كتاب (إعادة اكتشاف الناقد أحمد راسم) نبيل فرج - هيئة الكتاب

- كتاب (نظرية التصوير) تأليف ليونارد دافينشي - ترجمة عادل السيوي- الهيئة المصرية العامة للكتاب .

- كتاب (يوميات عبقري) بقلم سلفادور دالي - ترجمة أحمد عمر شاهين- كتاب الهلال.

- أحمد فؤاد البكري يواصل إصدار سلسلة كتبه عن (الكاميرا للهواة) .

1996- مجلة (عين) يصدرها عادل السيوي - صدر منها عدد واحد فقط.

- كتاب (حيوية مصر) سمير غريب - الهيئة المصرية للكتاب.

- كتاب (قصة الفن التشكيلي) محمد عزت مصطفى - هيئة الكتاب .

- كتاب (أيقونات فلتس) جورج البهجوري - دار شرقيات .

- كتاب (قاموس التصوير الضوئي) أحمد فؤاد البكري - دار إلياس العصرية.

- كتاب (رواد الفن وطليعة التنوير في مصر) مختار العطار - جمعية النقاد والهيئة المصرية العامة للكتاب- الجزء الأول .

- مجلة (القلم السحري) للأولاد.

- كتاب (فنون الحضارات الكبرى) صبحي الشاروني- جزءان - على نفقته الخاصة .

- كتاب (الفن وعالم الرمز) محسن عطية _ الناشر المؤلف - الموزع دار المعارف .

- كتاب (غاية الفن) محسن عطية - الناشر المؤلف- الموزع دار المعارف .

- مجلة (المتوسطيات) مجلة فرنسية يصدرها الصحفي الإنجليزي كنت براون أصدر عدداً خاصاً عن (الإسكندرية المصرية) وترجم للعربية ومعنى بالفن والأدب والثقافة بالمدينة.

1997- كتاب (الفن والحياة الاجتماعية) محسن عطية - الناشر المؤلف - الموزع دار المعارف.

- (النشرة) ملزمة فنية يصدرها مدحت الكريوني عن فرع النقابة بالإسكندرية .

– كتاب (احتفالية الروح – الفنان سعيد العدوى) عصمت داوستاشى – هيئة قصور الثقافة أول كتاب فى سلسلة نقوش التى يشرف عليها عمر جيهان.

– كتاب (التنقيب عن الطاقة الروحية) حوار مع فرغلى عبد الحفيظ مع نبيل فرج .

– كتاب (رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر) الجزء الثانى– مختار العطار – هيئة الكتاب .

– كتاب (أرابيسك) ماجد يوسف – هيئة قصور الثقافة.

– كتاب (المنيا تكرم أهلها) الهيئة العامة لقصور الثقافة .

– كتاب (التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر) عز الدين نجيب – المجلس الأعلى للثقافة .

– كتاب (أحمد نوار) تقديم أحمد فؤاد سليم – الناشر الفنان .

– كتاب (محمود سعيد – الفنان الرائد) مصطفى الرزاز– المجلس الأعلى للثقافة .

– كتاب (نقوش على زمن) صفحات من تاريخ الفن التشكيلى – سمير غريب مكتبة الأسرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب.

– كتاب (نقد وإبداع) محمود بقشيش – الدار المصرية اللبنانية .

– كتاب (الحركات الفنية منذ 1945) إدوارد لويس سميث – ترجمة أشرف عفيفى – المشروع القومى للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة.

– كتاب (ملامح وقضايا فى الفن التشكيلى المعاصر) صالح رضا – مكتبة الأسرة

– كتاب (الصعود إلى المجهول) محمد حمزة – هيئة الكتاب .

1998– كتاب (بيانات السوريالية والأوانى المستطرقة) أندريه بروتون ترجمة: صلاح برمدان– الهيئة العامة لقصور الثقافة .

– كتاب (فنون وحرف تقليدية من القاهرة) أسعد نديم – سلسلة كتب بريزم المتخصصة– قطاع العلاقات الثقافية الخارجية .

– كتاب (سعيد الصدر شيخ الخزافين) مختار العطار – هيئة الكتاب .

– كتاب (ضرورة الفن) أرنست فيشر – ترجمة: أسعد حليم – مكتبة الأسرة .

– موسوعة الشباب (الجزء الثانى) لصالون الشباب من السادس حتى العاشر– محمد حمزة – قطاع الفنون التشكيلية .

– كتاب (معنى الفن) هربرت ريد – ترجمة: سامى خشبة – هيئة الكتاب.

– كتاب (واقعية بلا ضفاف) روجيه جارودى – ترجمة: حليم طويون – هيئة الكتاب.

– صدرت مجلات (زيد) – (أولاد النور) – (بلبل) – (ستايل) للأولاد .

– كتاب (السيريالية فى مصر) سمير غريب – طبعه ثانية منقحة هيئة الكتاب .

– كتاب (مواسم السجن والأزهار) عز الدين نجيب– تقديم محمد أمين العالم – الناشر الشركة الإعلامية .

– كتاب (فى تاريخ الفنون الجميلة) سمير غريب – دار الشروق .

– كتاب (رواد الفن وطليعة التنوير) مختار العطار – هيئة الكتاب .

1999– كتاب (زينب السجينى) كتالوج على نفقتها الخاصة .

– كتاب (محراب الفن) يحيى حقى– مكتبة الأسرة .

– صدرت مجلة (خطوة) للأداب.

– كتاب (آفاق الفن الإسلامى) مختار العطار– دار المعارف.

– كتاب (سبع مقالات فى الفن) أحمد فؤاد سليم – سلسلة آفاق الفن التشكيلى – رئيس التحرير مصطفى عبد المعطى– هيئة قصور الثقافة .

– كتاب (ألوان وظلال) حسين بيكار – دار أخبار اليوم

– كتاب (لوحة وموال) حسين بيكار – دار أخبار اليوم

– كتاب (وجوه سيوى) كتالوج – مجمع الفنون – القاهرة.

– كتاب (الهجرة المستحيلة) عن سمير رافع من درب اللبان إلى باريس – سمير غريب – مكتبة الأسرة .

– كتاب (محمد عفيفى) كتالوج أصدره الفنان على نفقته الخاصة .

– كتاب (عروسة المولد) د. عبد الغنى الشال – هيئة

قصور الثقافة .

- كتاب (التصوير) عادل محمد ثروت - هيئة قصور الثقافة.

- كتاب (العرائس) أسامة محمد على - هيئة قصور الثقافة .

- كتاب (الأشكال الفنية) ثريا عبد الرسول - هيئة قصور الثقافة .

- كتاب (المفاهيم الأساسية) أحمد عبد الغنى- مى عبد المنعم - هيئة قصور الثقافة .

- كتاب (المعابد) عبد الرحمن عبد الرحيم - أدهم فرج - هيئة قصور الثقافة .

- كتاب (التصميم) محمد حافظ - أحمد عبد الكريم - هيئة قصور الثقافة .

- كتاب (العين لا تزال عاشقة) نعيم عطية - آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (عمران الألف مئذنة) جمال بكرى - آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (المثال حليم يعقوب) مصطفى الرزاز - محمود بقشيش - آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (أنشودة الحجر) عز الدين نجيب - سلسلة أفاق الفن التشكيلى- هيئة قصور الثقافة .

- كتاب (الرموز التشكيلية فى السحر الشعبى) سليمان محمود حسن - سلسلة آفاق الفن التشكيلى .

- كتاب (كتابة الصورة) محمد مختار الجنوبى - المجلس الأعلى للثقافة .

2000- كتاب (السوريالية بين الفنانات والملهمات) محمد حمزة - سلسلة أفاق الفن التشكيلى.

- مجلة (كلية الفنون الجميلة) أصدرت الكلية عدداً واحداً .

- كتاب (الذاكرة .. الحضور الباقى) فرغلى عبد الحفيظ - الناشر الفنان .

- كتاب (يوميات رسام كاريكاتير) أحمد طوغان - آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (دراسات تشكيلية) صبرى منصور - آفاق الفن التشكيلى.

- كتاب (الفنون التشكيلية فى جمهورية مصر العربية) أناتولى بوجدانوف - ترجمة عن الروسية / أشرف الصباغ عن سلسلة آفاق الفن التشكيلى - هيئة قصور الثقافة، وكان الكتاب قد صدر فى موسكو عام 1975 بالروسية .

- كتاب (أيقونة الفن) جورج البهجورى - دار شرقيات .

- كتاب (الفن الحديث حتى سنة 2000) اكيللى يونينو أوليف ترجمة / أمانى فوزى حبشى - المعهد الإيطالى بالقاهرة .

- كتاب (أفاق الفن التشكيلى) مختار العطار - دار الشروق .

- كتاب (فنانون وشهداء) عز الدين نجيب - مركز القاهرة لحقوق الإنسان .

2001- كتاب (صلاح طاهر) إصدار مكتبة الإسكندرية مع افتتاحها التجريبى إعداد عزالدين نجيب وياسر سيف ومع أحتفالية الريشة والقلم .

- مجلة (أتيليه الغربية) تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة .

- جريدة (الفنون) الكويتية يصدرها شهرياً المجلس الوطنى للثقافة بالكويت .

- كتاب (ظاهرة الاغتراب فى فن التصوير المعاصر) فاروق وهبة - مكتبة الأسرة .

- كتاب (الرسم بالألوان فى القرآن) أحمد رأفت - الناشر المؤلف .

- كتاب (يوسف طبوزاده بين أطلال ونور) ماجدة سعد الدين - دار النهضة العربية .

- كتالوج (مقتنيات متحف كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية) إخراج مدحت متولى .

- كتاب (السينما والفنون) مصطفى محرم - مكتبة الأسرة .

- كتاب (ملتقى تشكيلى) تقديم مصطفى عبد المعطى - آفاق الفن التشكيلى .

- كتاب (القلم فى التصوير المعاصر) مصطفى ليس - آفاق الفن التشكيلى .

- كتاب (من كتابات زمن الحرية) سمير غريب - مكتبة الأسرة .

- كتاب (القيم التشكيلية فى الصورة المرئية المسرحية) صبرى عبد العزيز - مكتبة الأسرة .

- كتاب (١٠٠رسم وأكثر) محيى الدين اللباد - دار المستقبل العربى .

- كتاب (التواصل الحضارى للفن الإسلامي وتأثيره على فنانى العصر الحديث) محمد زينهم - سلسلة كتب بريزم - قطاع العلاقات الثقافية الخارجية .

- كتاب (مبادئ الفن) روبين جورج - ترجمة / أحمد حمدى محمد - هيئة الكتاب.

- كتاب (فن الجماهير - البوب) محمد حمزة - المجلس الأعلى للثقافة .

- كتاب (الفنان والجمهور) محسن عطية - الناشر المؤلف- الموزع دار الفكر العربي.

2002- كتاب (عمارة الفقراء) حسن فتحي - مكتبة الأسرة .

- (النشرة) تصدرها نقابة الفنانين التشكيليين بالقاهرة .

- (شباب الفن) نشرة صدرت مع صالون الشباب 14 أصدرها قطاع الفنون .

- كتاب (خمسة مبدعين مصريين) مكرم حنين - صندوق التنمية مع فاعليات سمبوزيوم أسوان الدولى الذى يصدر مجلة (عددين) مع كل دورة من دوراته ثم أصبحت عددا واحدا .

- كتاب (كنت طفلاً) لمجاهد العزب - دار نشر توت (العدد الأول) .

- كتاب (تاريخ الرسم الصحفى فى مصر) ناصر عراق - دار ميريت .

- كتاب (دليل الأقلام المصرية والعربية فى القرن العشرين) محمود قاسم - مكتبة مدبولي .

- كتاب (المثال محمود موسى) أحمد السطوحي - المجلس الأعلى للثقافة .

- كتاب (الفنون الجميلة) مختار العطار - الهيئة العامة للكتاب .

- كتاب (نظرة تحليلية على حركة النقد التشكيلي فى مصر والعالم العربى) أحمد رأفت - هيئة قصور الثقافة .

- كتاب (خزف جراجوس) إيمان مهران - مكتبة الأنجلو المصرية .

- كتاب (نعم .. أنا لص) قصص قصيرة للناقد التشكيلي مختار العطار - قصور الثقافة.

2003- كتاب (التشكيل بالتواريخ) يسرى القويضى - الناشر المؤلف.

- كتاب (بانوراما الفن المصرى فى القرن العشرين) مصطفى الرزاز - مكتبة الإسكندرية .

- (صوت الناقد التشكيلي) نشرة أصدرها داوستاشى مع مؤتمر النقد الأول بالإسكندرية.

- كتاب كتالوج (فاروق وهبة) الناشر الفنان .

- (شباب الفن) نشرة غير دورية مع صالون الشباب 15 - إحرر فاطمة إسماعيل .

- كتاب (محمد عويس - الإبداع والثورة) عز الدين نجيب- آفاق الفن التشكيلي.

- كتاب (الطليعة الفنية) صبرى حجازى - آفاق الفن التشكيلي .

- كتاب (الوصول إلى البداية) عدلى رزق الله - سيرة ذاتية - مكتبة الأسرة .

- كتاب (فنانون مصريون) مصطفى الرزاز - آفاق الفن التشكيلي.

- كتاب (جويا) السيد القماش- آفاق الفن التشكيلي .

- كتاب (الكف) حسين بيكار - لوحات داوستاشي- كتالوج 77 .

- كتاب (الفنان وديع شنودة) عصمت داوستاشي - مطبوعات كتالوج 77 .

- كتاب (وميض الدهشة) عن الفنان محمد فايد - الناشر جماعة الفن السابع بالإسكندرية .

- كتاب (الفن المصرى الحديث) ليليان كرنوك- بالإنجليزية - الجامعة الأمريكية .

- كتاب (أحمد عبد الوهاب - مصطفى عبد المعطى) بإشراف مصطفى الرزاز - مكتبة الإسكندرية .

- كتاب (الفن) سمير غريب- مكتبة الإسكندرية .

- كتاب (التحليل الجمالي للفن) محسن عطية - الناشر المؤلف.

- كتاب (سيرة اللون) أشرف أبو زيد - هيئة الكتاب.

- كتاب (موقف الإسلام من الفن والعلم والفلسفة) عبد الحليم محمود - هيئة الكتاب .

2004- (فنون مصرية) مجلة جديدة لوزارة الثقافة - رئيس التحرير منير عامر.

- مجلة (نقد) أصدرتها *الجمعية المصرية لنقاد الفن* التشكيلي فى مصر بدعم من وزارة الثقافة صدر منها عددان وتوقفت.

- كتاب (الهروب إلى واحة الفن) يسرى القويضى - *الناشر الفنان* .

- كتاب (وجوه مصرية) مصطفى الرزاز - أحمد عبد الغنى - مكتبة الإسكندرية .
- كتاب (فلسفة الجمال وأعلامها ومذاهبها) أميرة حلمى بقطر- مكتبة الأسرة .
- كتاب (الفن والإنسانية) عز الدين إسماعيل - مكتبة الأسرة .
- (موسوعة الحرف التقليدية بالقاهرة والتاريخية) عز الدين نجيب جمعية أصالة - الكتاب الأول .

2005- كتاب (محمود مختار) محمود النبوى الشال - مكتبة الأسرة .
- (موسوعة الحرف التقليدية فى مصر) الجزء الثانى
- المحرر / عز الدين نجيب، الناشر جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة.
- كتاب (تاريخ أتيليه الإسكندرية 1934-2004) عصمت داوستاشى من إصدارات أتيليه الإسكندرية وكتالوج 77 مع احتفالات الأتيليه.
- كتاب (النقد التشكيلى بين الناقد والمجتمع) إعداد عصمت داوستاشى مطبوعات اتيليه الإسكندرية وكتالوج 77 - مع المؤتمر الأول للنقد التشكيلى .
- كتاب (تاريخ بينالى الإسكندرية - خمسون عاماً - (2005- 1955) عصمت داوستاشى - الطبعة الثانية - كتالوج 77- مع احتفالات البينالى .
- كتاب (رؤى نقدية فى الفن المصرى المعاصر) المحرر عز الدين نجيب، مصاحب للمعرض القومى التاسع والعشرين - قطاع الفنون التشكيلية .
- كتاب (ثروت البحر) أعماله الفنية على نفقته الخاصة .
- كتاب (السينما والفنون) سمير زيد - مكتبة الأسرة .
- كتاب (الفن الأفريقى) أسامة الجوهرى - مكتبة الأسرة
- كتاب (الفنون الإسلامية) سعاد ماهر - مكتبة الأسرة .
- كتاب (يوميات عبقرى - سلفادور دالى) ترجمة أحمد عمر شاهين - مكتبة الأسرة .
- كتاب (أثر البيئة فى تطور الخط العربى من خلال البسملة) أحمد رأفت عبد الحميد - دار طيبة للنشر والتوزيع (جزآن) أسيوط .
- كتاب (المرأة والفن فى مصر) محمد حمزة - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

2006- كتاب (رحلة مع اللوحات والذكريات والأفكار) يسرى القويضى .
- كتاب (أدم حنين) بمقدمة : إدوار الخراط - دار الشروق .
- جريدة (بورتريه) يصدرها رضا عبد الرحمن على نفقته الخاصة .
- كتاب (حرية الفنان) حسن سليمان - مكتبة الأسرة .
- كتاب (التصوير عند العرب) أحمد باشا تيمور - مكتبة الأسرة .
- كتاب (رؤية فنية بعيون دبلوماسية) فخرى أحمد عثمان - الناشر المؤلف.

2007- كتاب (الفنان لبيب تادرس) يسرى القويضى - الناشر المؤلف.
- كتاب (عبد الغنى أبو العنين) عز الدين نجيب - مؤسسة أحمد بهاء الدين .
- كتاب (كنعان) الإخراج الفنى مدحت متولى - صندوق التنمية الثقافية .
- كتاب (محمود مختار ومتحفه - ذاكرة الأمة) صبحى الشارونى - الدار المصرية اللبنانية .
- كتاب (الخبرة البصرية وعبقرية الأدراك) شاكر عبد الحميد - دار العين .
- أصدرت هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية نشرة غير دورية .
- أصدرت جماعة تحوتى المصرية بالإسكندرية نشرة غير دورية.
- كتاب (إبداع المرأة المصرية) محمد نوار - هيئة الكتاب .
- مجلة (الفن المعاصر) العدد السادس أصدرتها أكاديمية الفنون .
- كتاب (جماليات الفنون الشرقية وأثرها على الفنون الغربية) أمل نصر - آفاق الفن التشكيلى - الكتاب رقم 22 .
- كتاب (الفن المصرى الحديث - القرن العشرين) مصطفى الرزاز - قطاع الفنون التشكيلية .
- كتاب (عالم داوستاشى) أصدره عصمت داوستاشى

على نفقته الخاصة.

– كتاب (صفحات من حقيبتي غير الدبلوماسية) يسرى القويضى – على نفقته .

– كتاب (رحلة حياة) كلمات وصور فوتوغرافية – عادل جزارين – على نفقته .

– كتاب (عالم المتاحف) من سلسلة تراثنا المتحفى – عصمت داوستاشى – قصور الثقافة .

– كتاب (العولمة المتحفية) من سلسلة تراثنا المتحفى – يسرى القويضى –قصور الثقافة .

– كتاب (لغة الشكل) صالح رضا – الهيئة المصرية العامة للكتاب .

– كتاب (التفسير الدلالى للفن) محسن عطية – الناشر المؤلف.

– كتاب (إضاءات تشكيلية) صبرى منصور – آفاق الفن التشكيلى .

– كتاب (حوارات فى لغة الشكل) فاروق وهبة – آفاق الفن التشكيلى .

2008– كتاب (شاهد عيان على حركة الفن المصرى المعاصر) أحمد فؤاد سليم – هيئة الكتاب .

– كتاب (عبد الهادى الجزار) بالإنجليزية – صبحى الشارونى .

# المحتوى

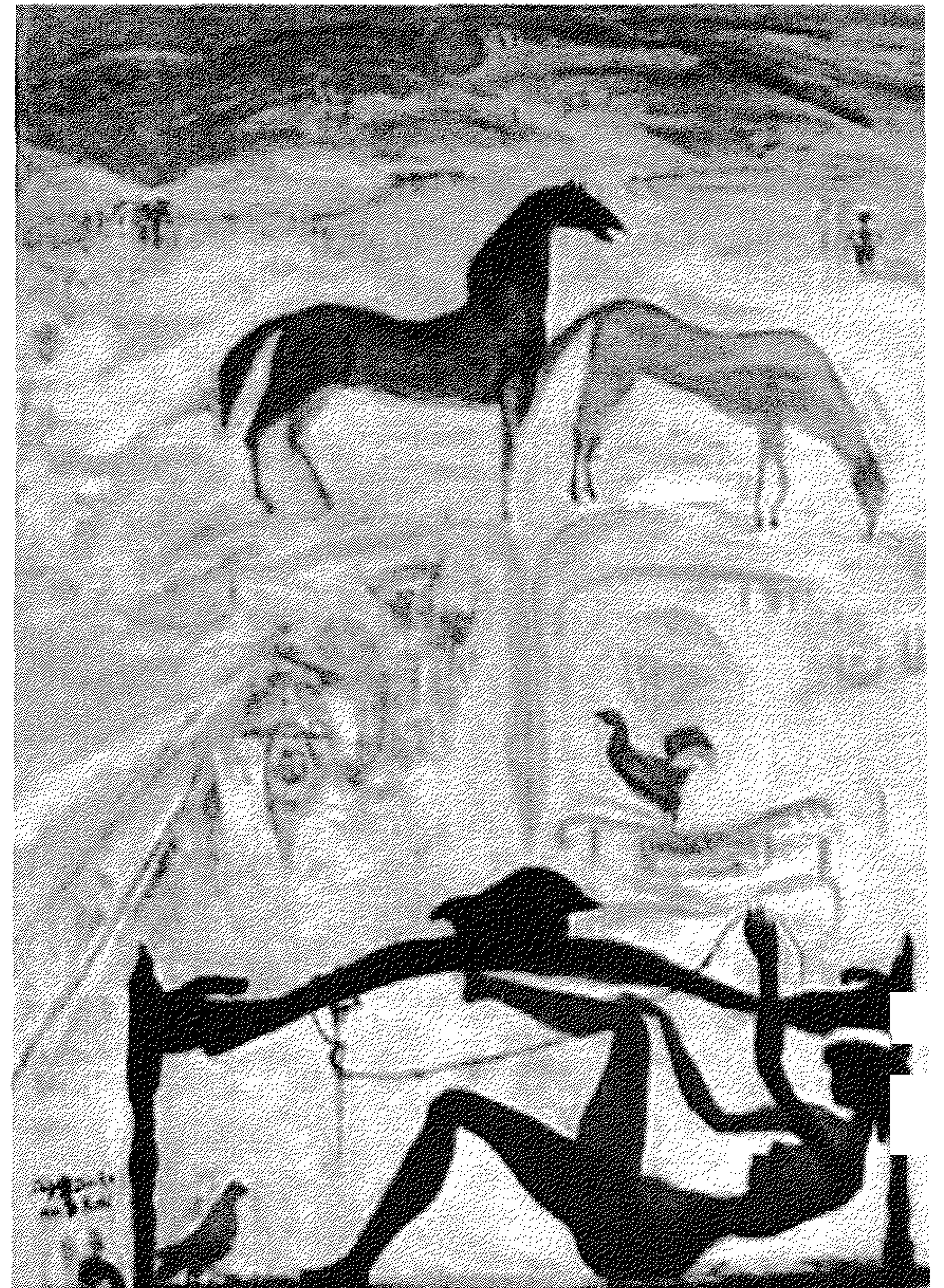
* الملاحق

# ملحق الصــور

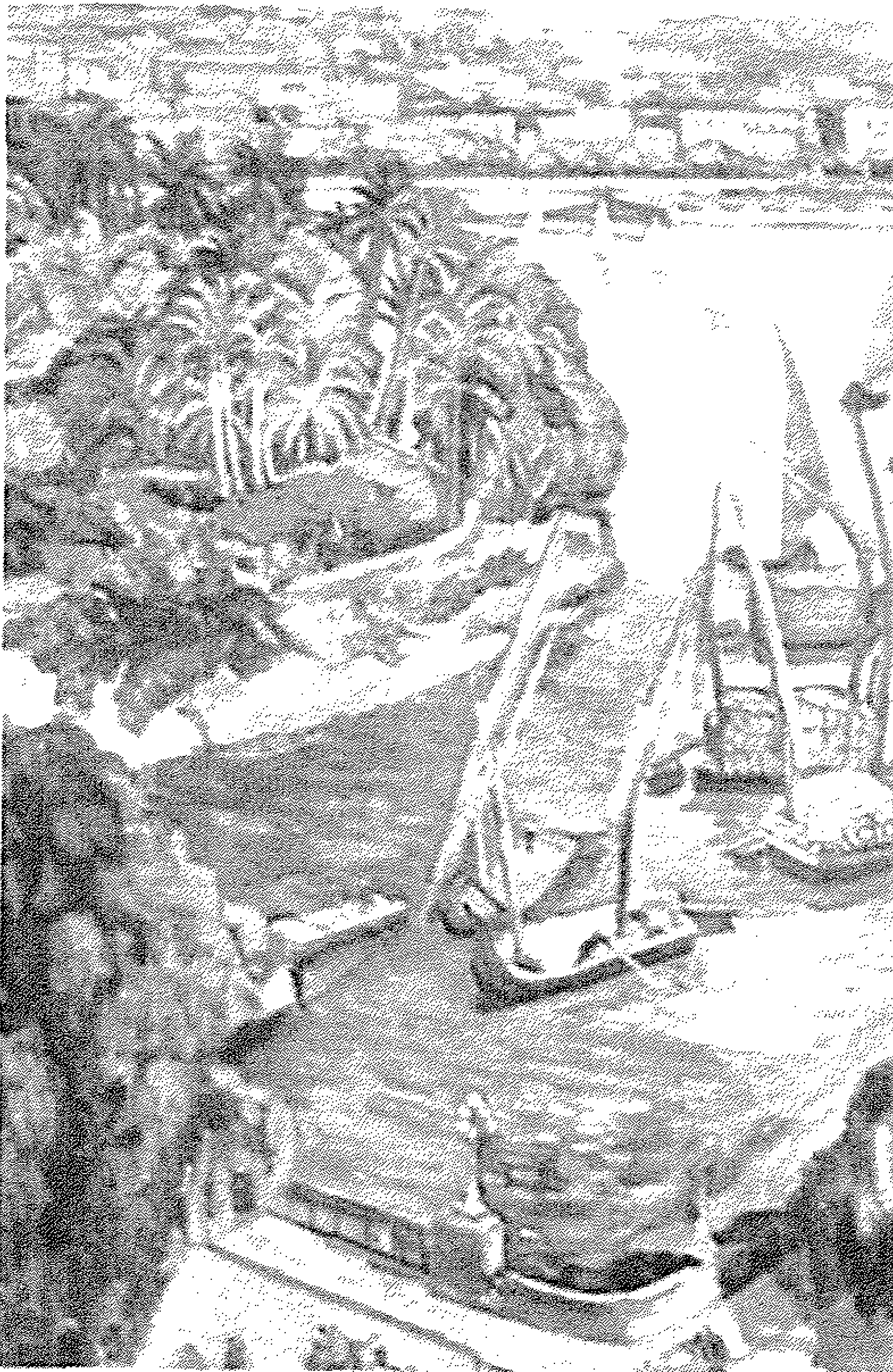
سمات المصرية القديمة ( الفرعونية)



راغب عياد - العمل والمرح ألوان زيتية - 1970 م



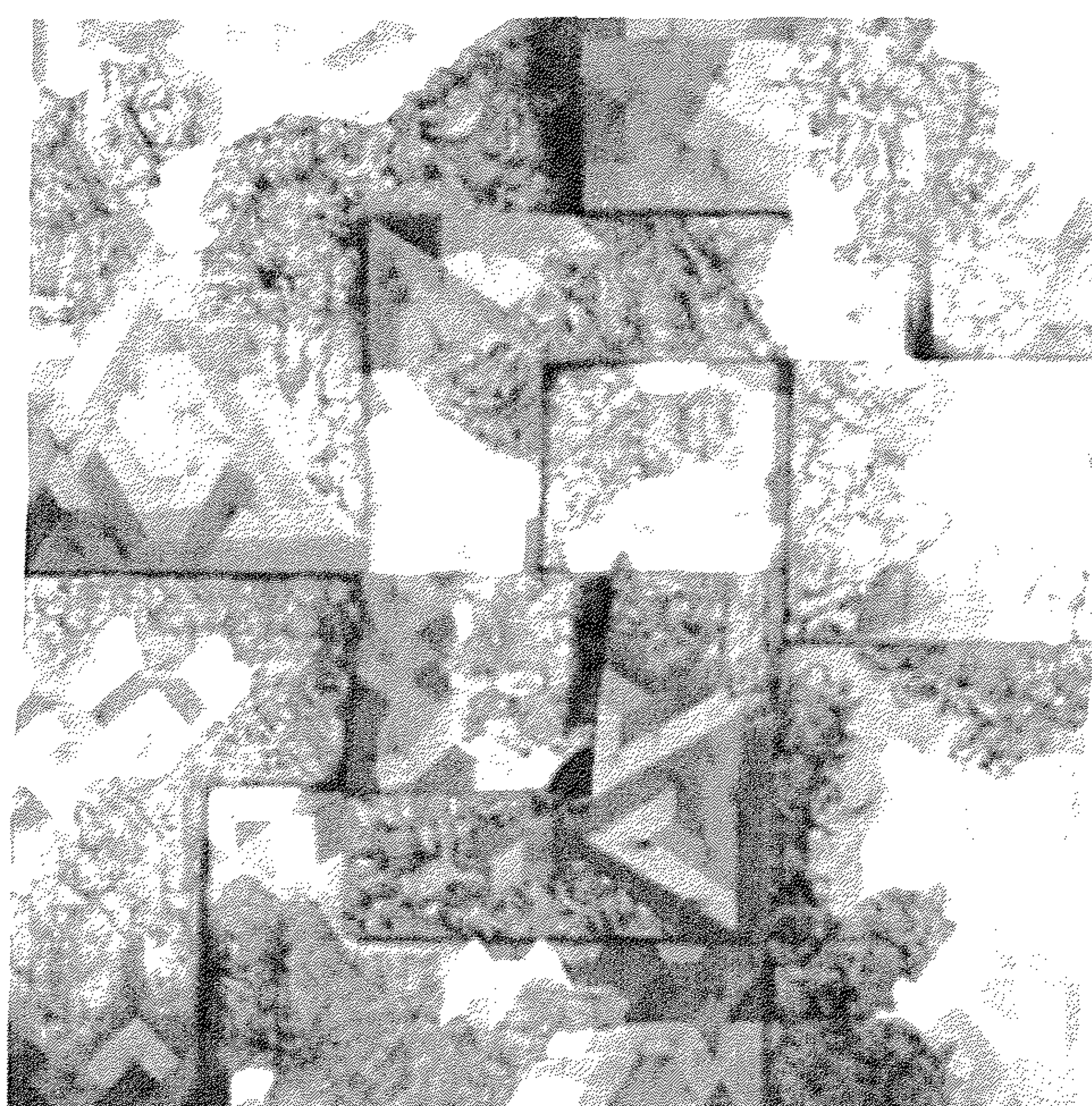
حامد ندا - 1981

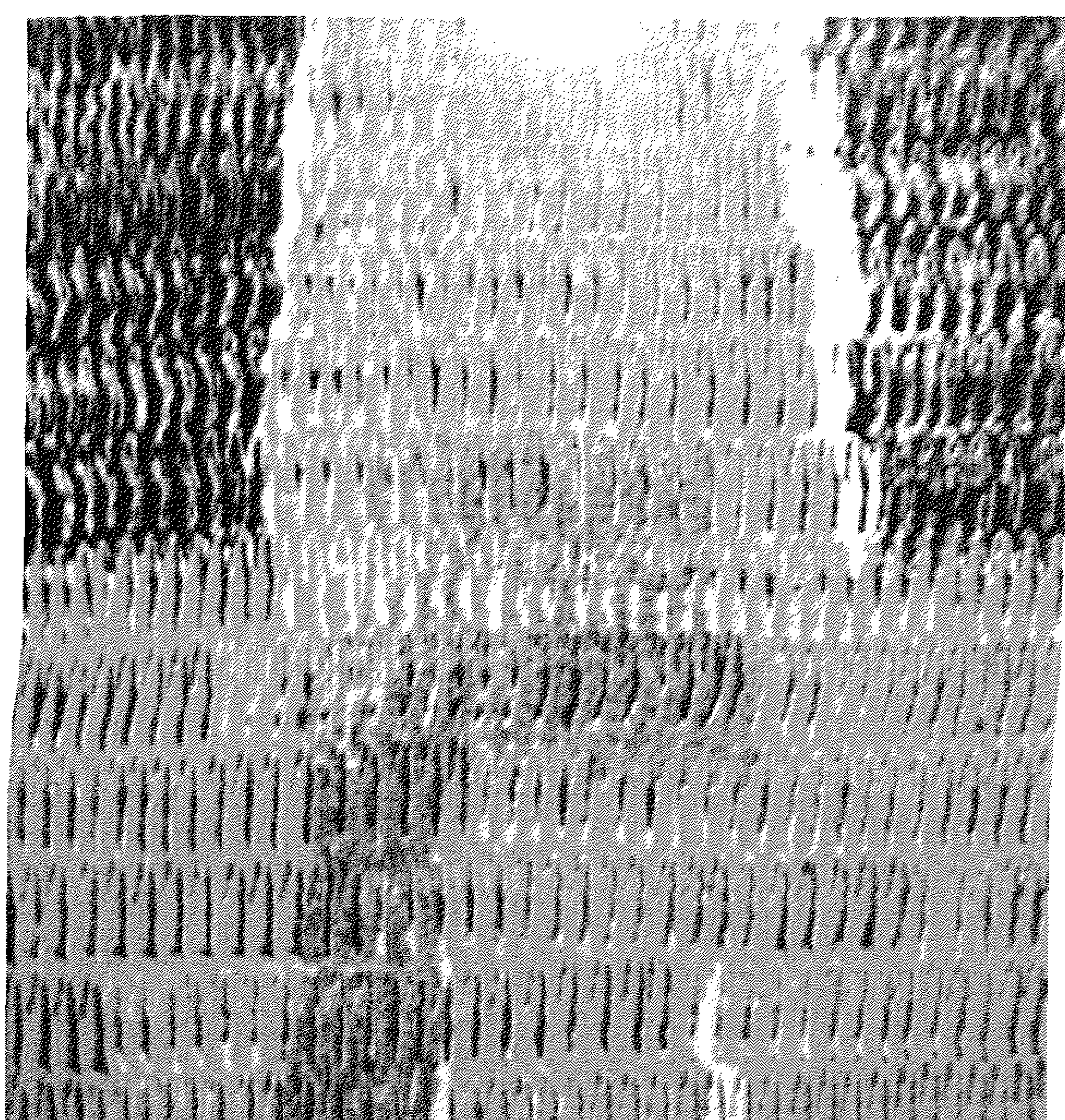


محمد ناجى - منظر للنيل من كوبرى الجلاء بالقاهرة


صلاح طاهر - هو - 1985

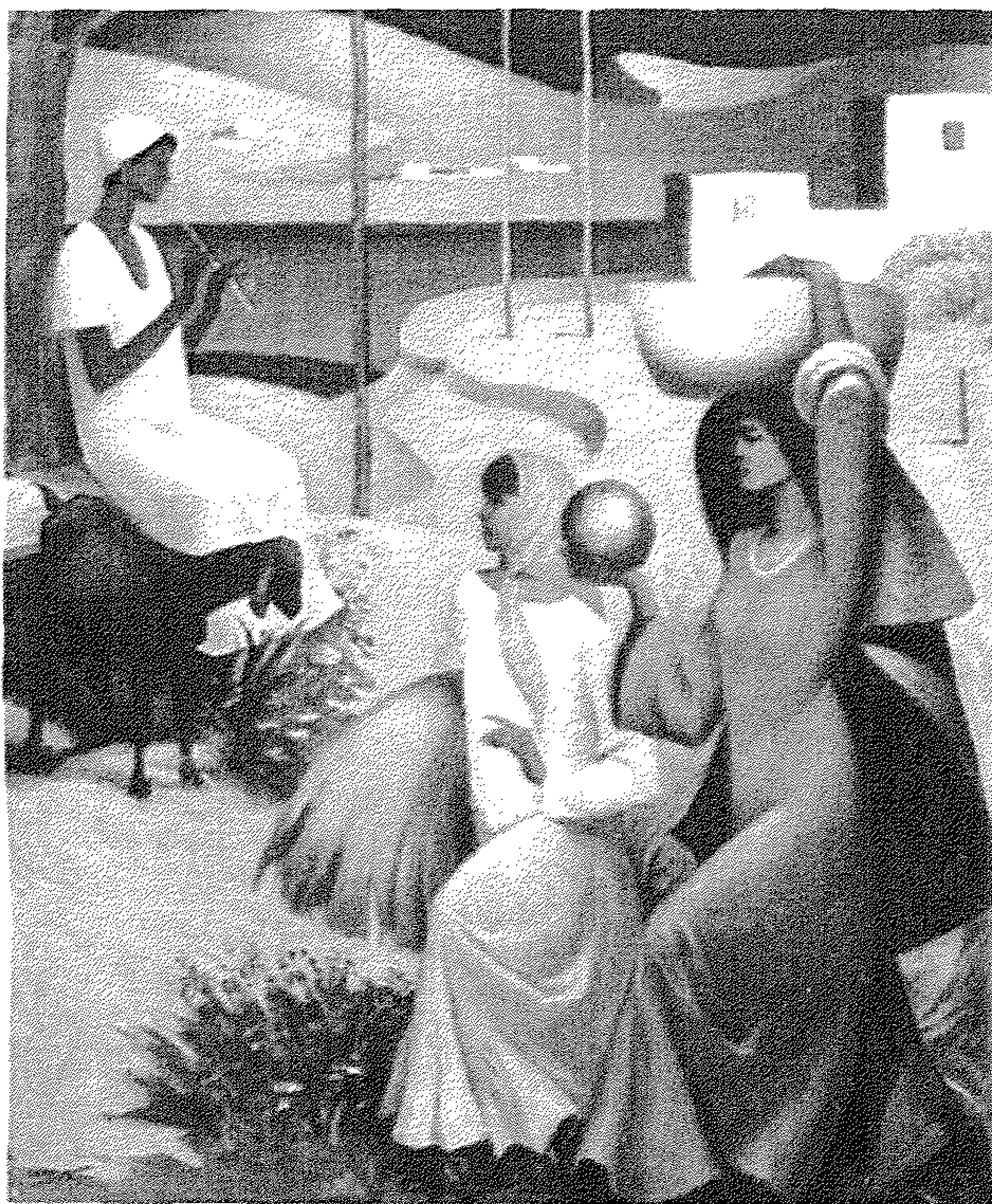

إنجى أفلاطون - سيدنا إبراهيم وولده إسماعيل


عبد الرحمن النشار - زيت - 80×80 سم - 1987


محمد طه حسين عمارة إسلامية - 1980


محمود سعيد - بنات بحرى - ألوان زيتية


عبد الهادى الجزار - قارئ البخت- 1959

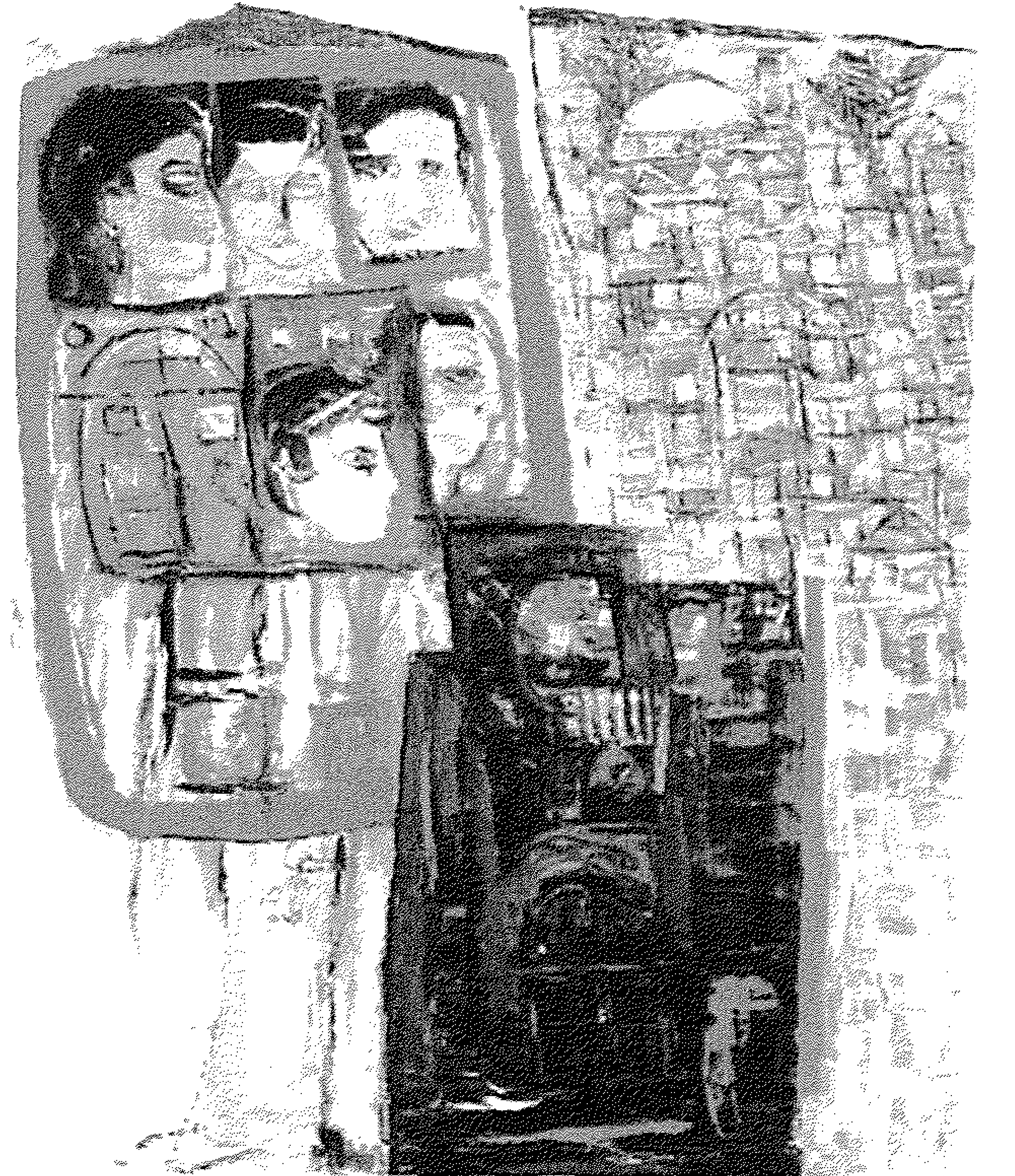

بيكار- حوار فى الطريق - 1998



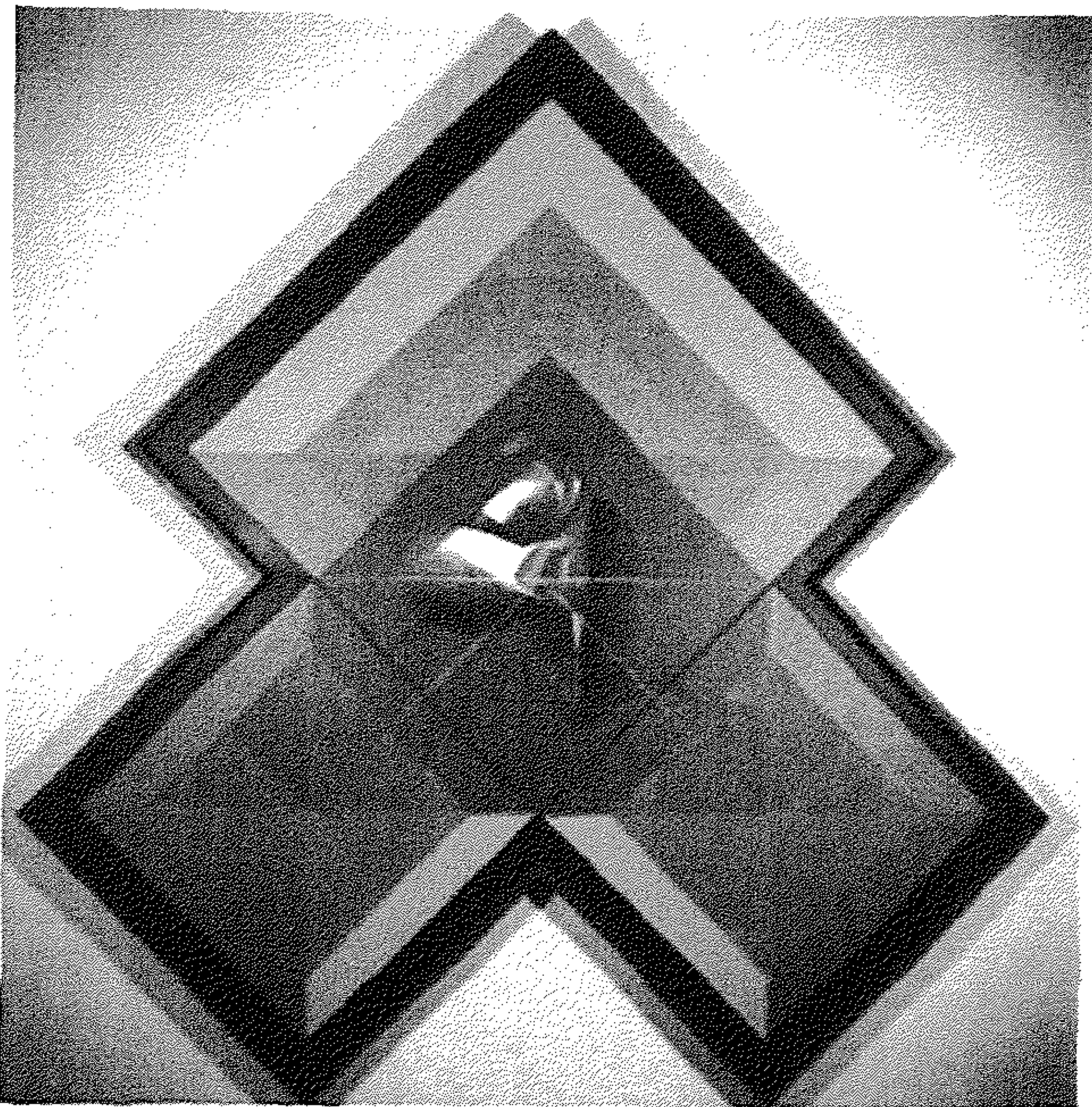
محمد حامد عويس- الأم - 86×70 مقتنيات خاصة - 1999



محمد عبله - من قاع النيل ( تفصيلية ) - مواد مختلفة - 1997



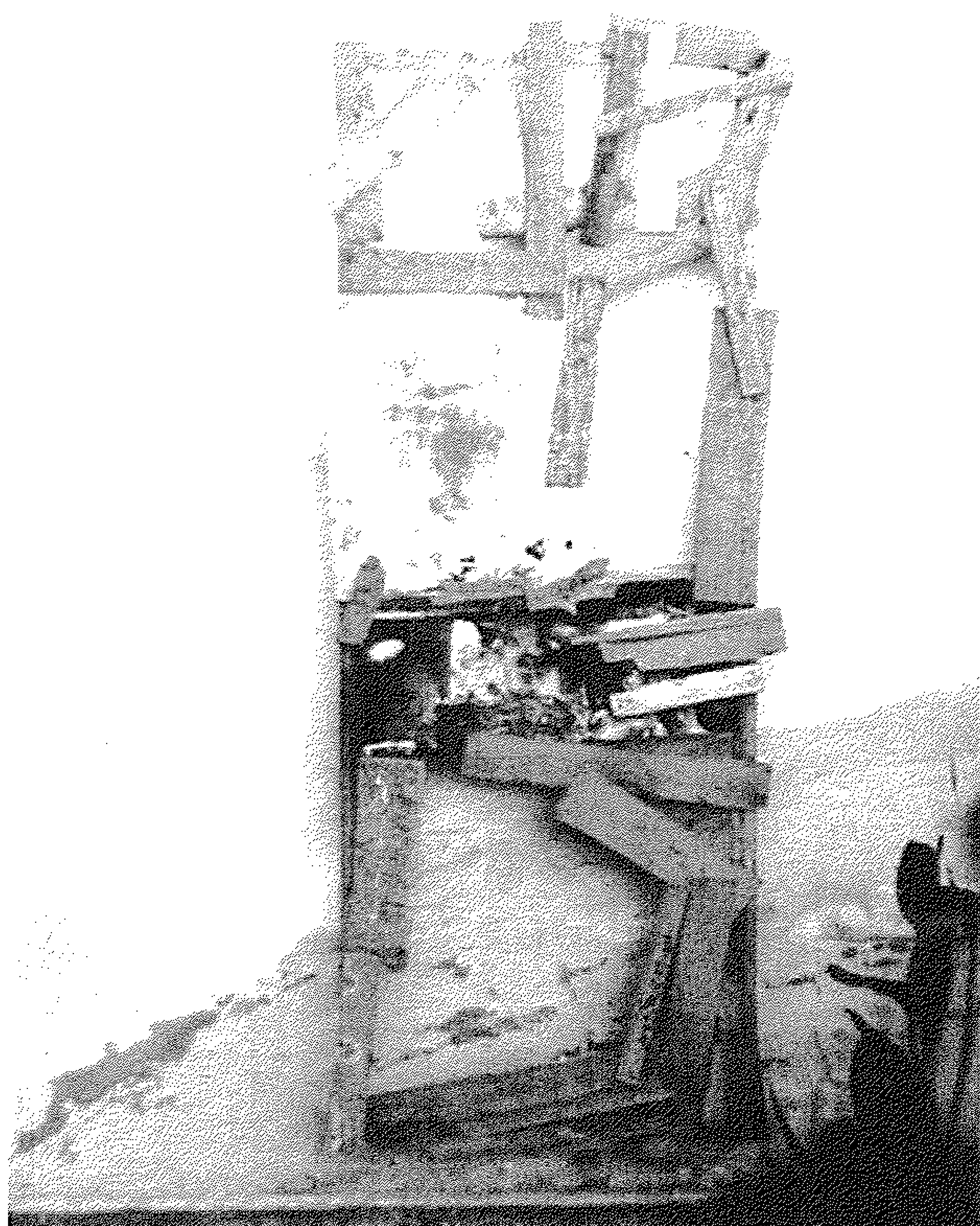
جاذبية سرى- نبض المدينة- ألوان زيتية - 1979



أحمد نوار - الإنسان والسلام- أكريليك - 1986



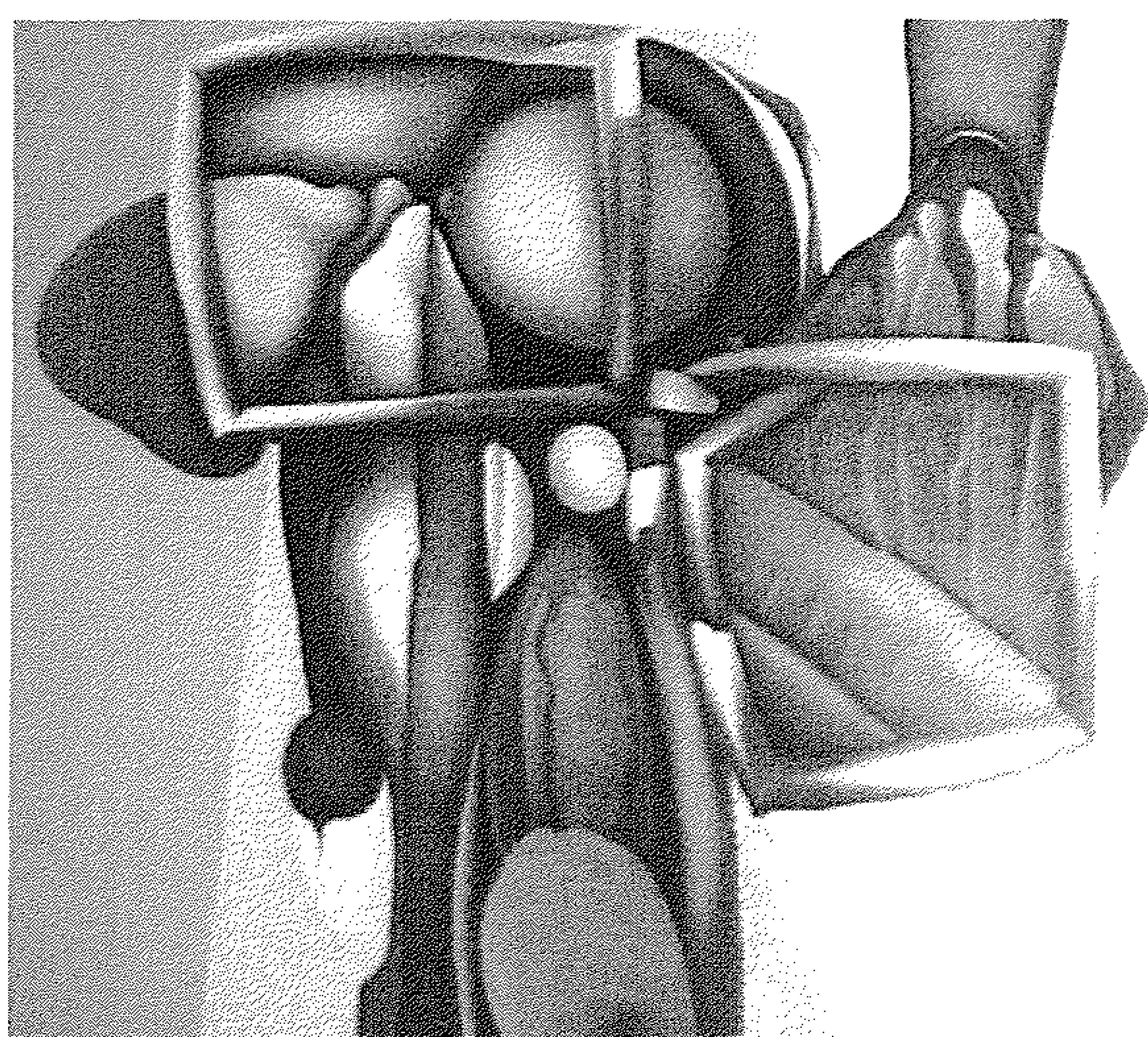
طفى عبدالوهاب- زيت مع أكريليك - 57 × 57 سم - 2001



منير كنعان - تراكيب من الخشب - 1961



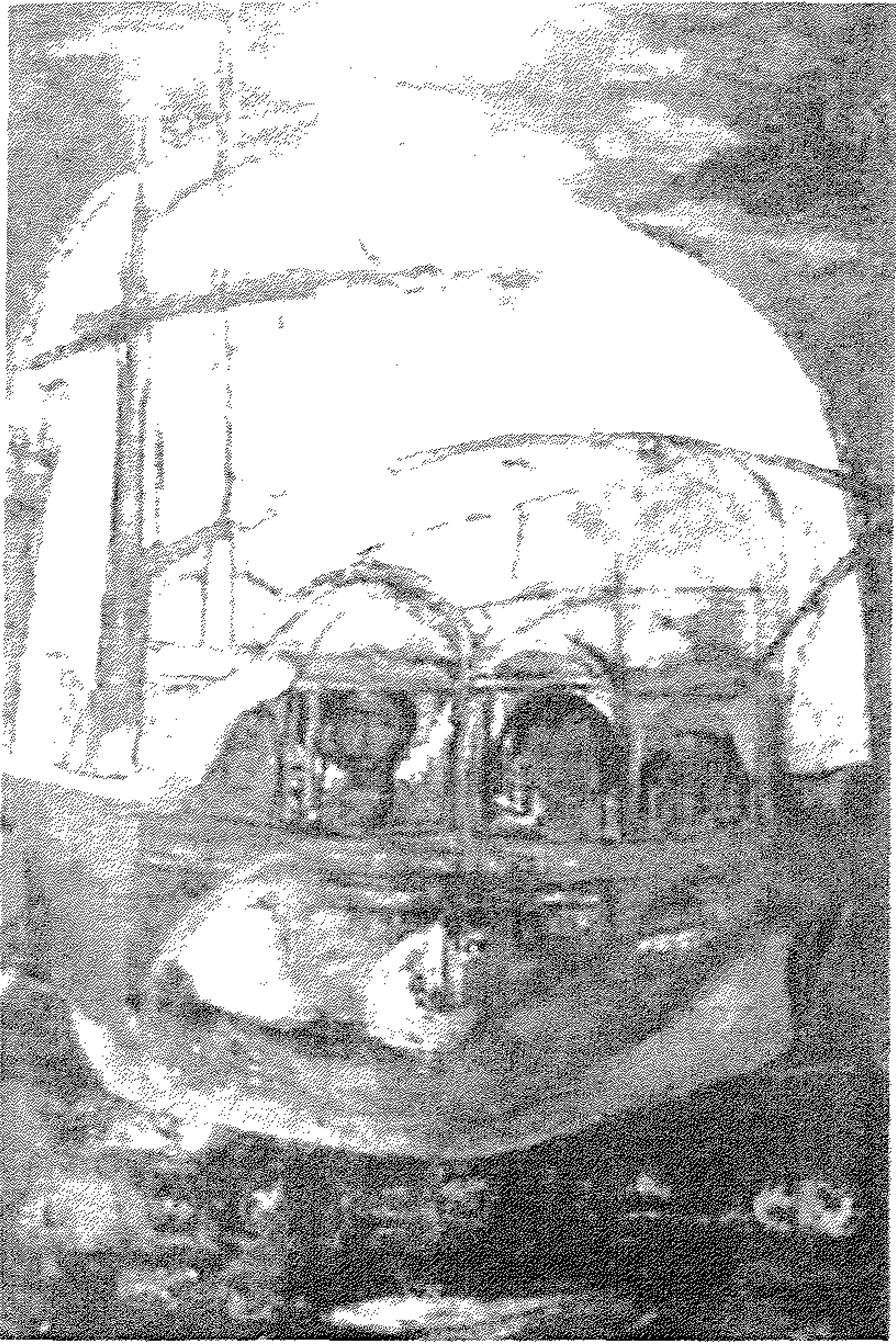
مصطفى عبد المعطى - 2000 - ألوان أكر يليك



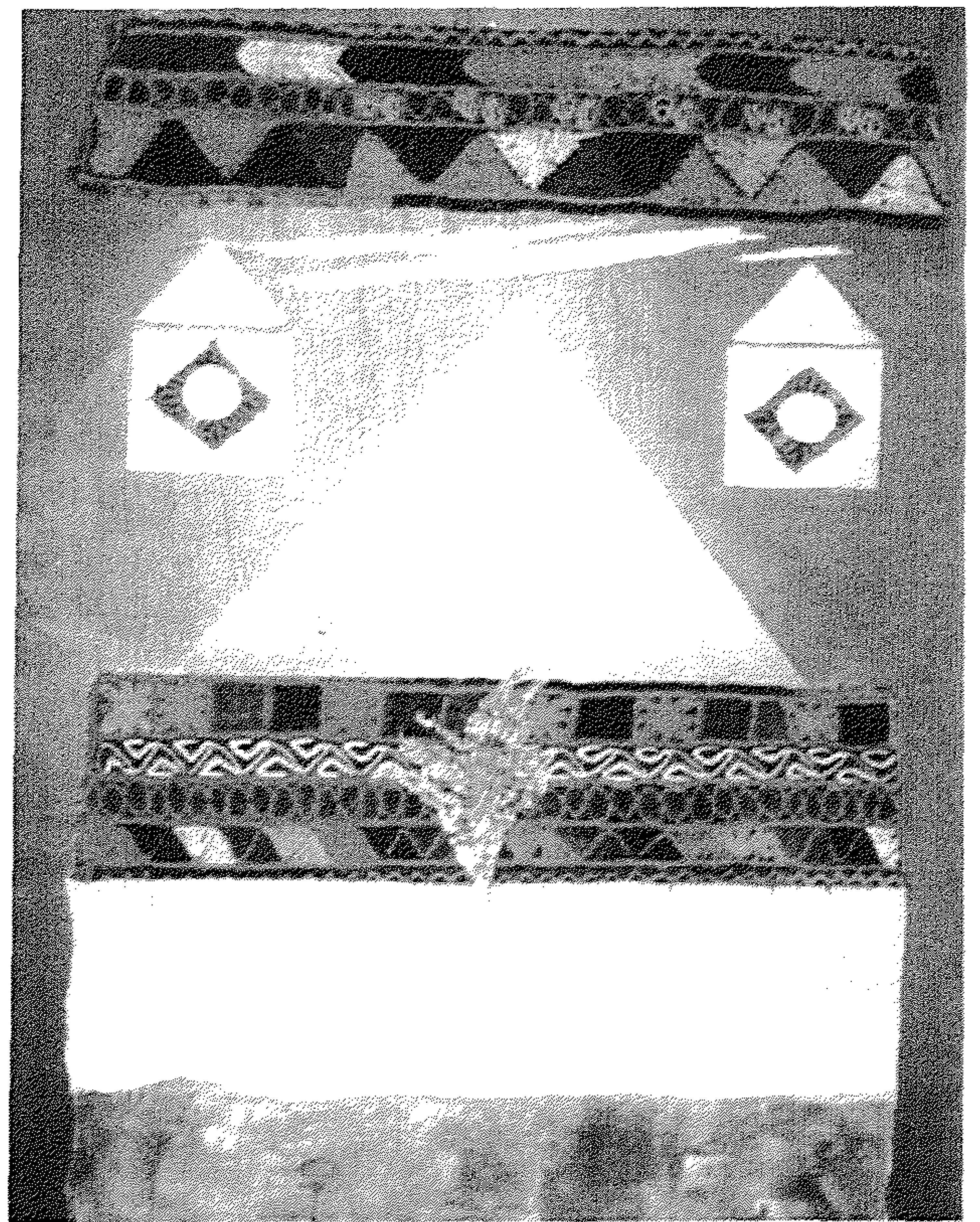
وليد قانوش - ألوان زيتية 200 × 150 - 2005 سم



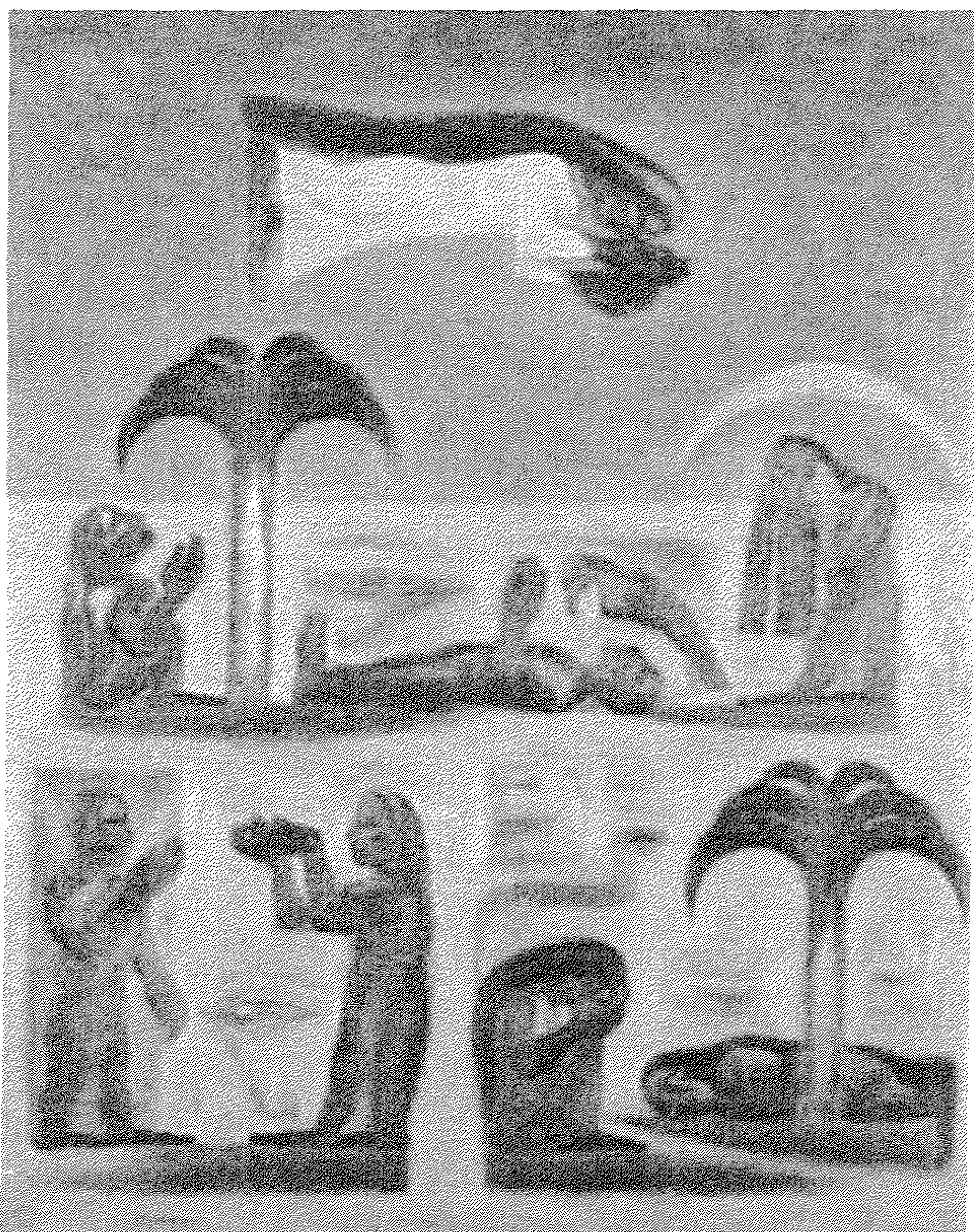
نداء- ألوان زيت - 1988



تحية حليم - المركب

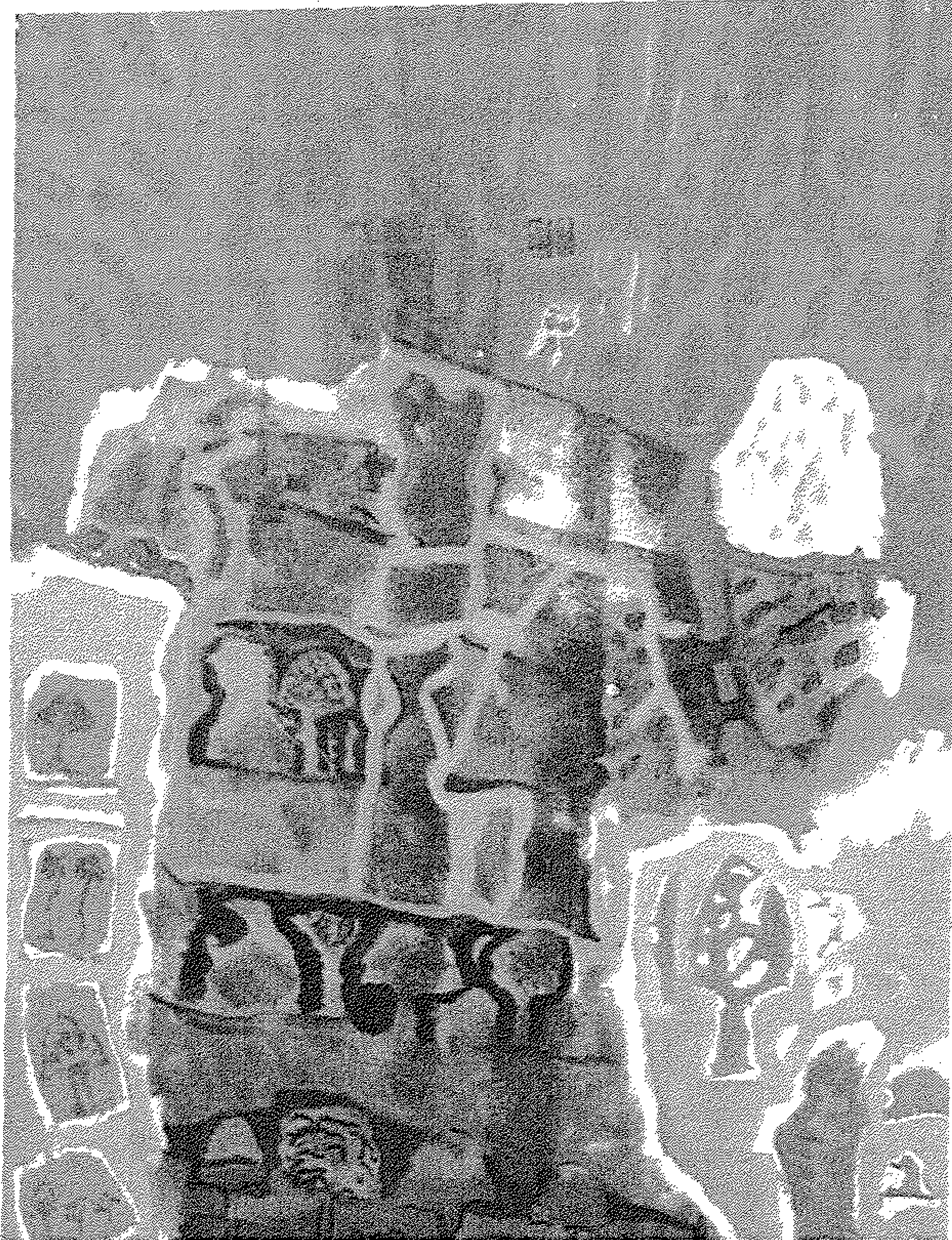


عادل المصرى- زيت وخامات متنوعة



صبرى منصور - أغنية للقدماء - ألوان زيتية - 83 ×63 سم

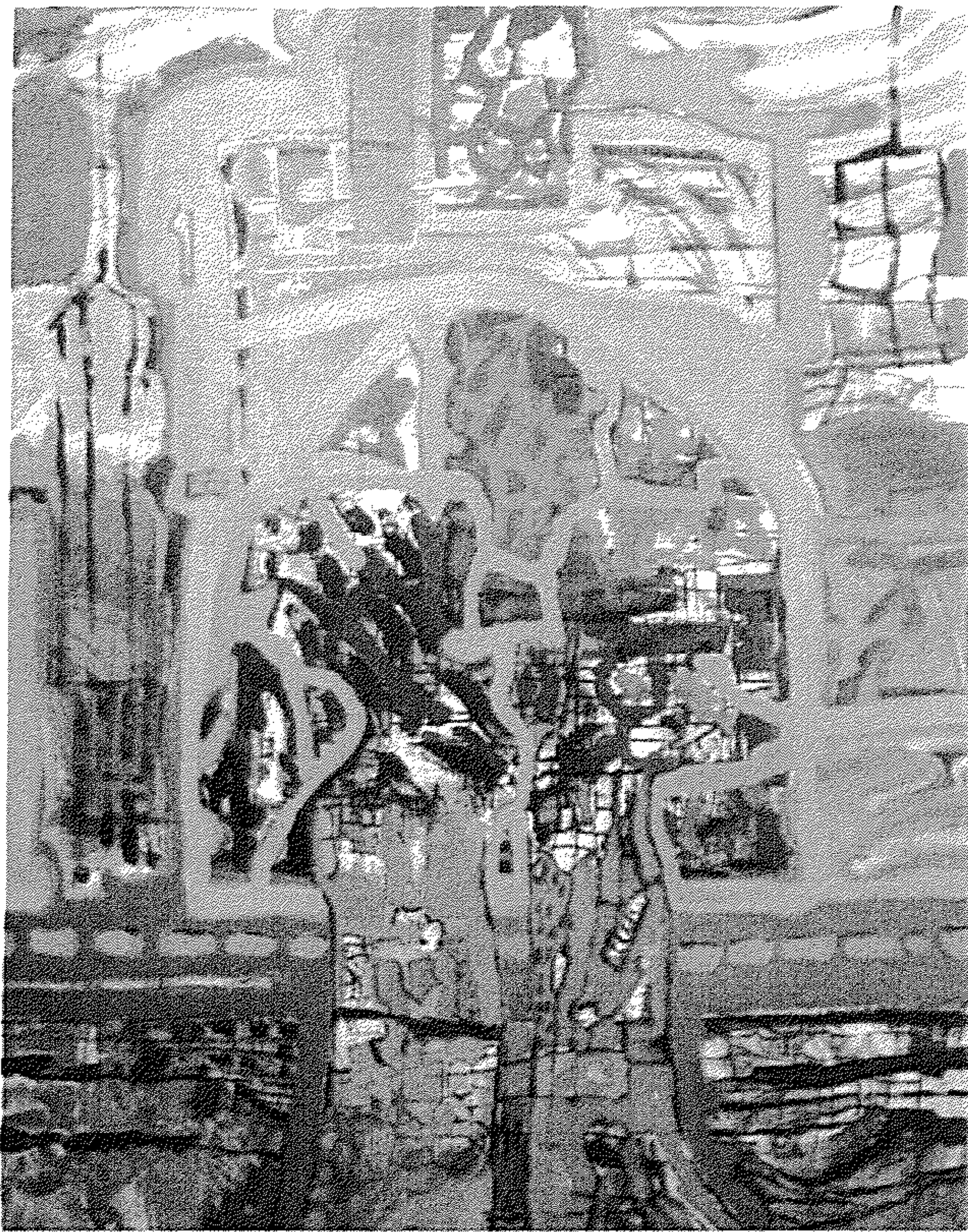








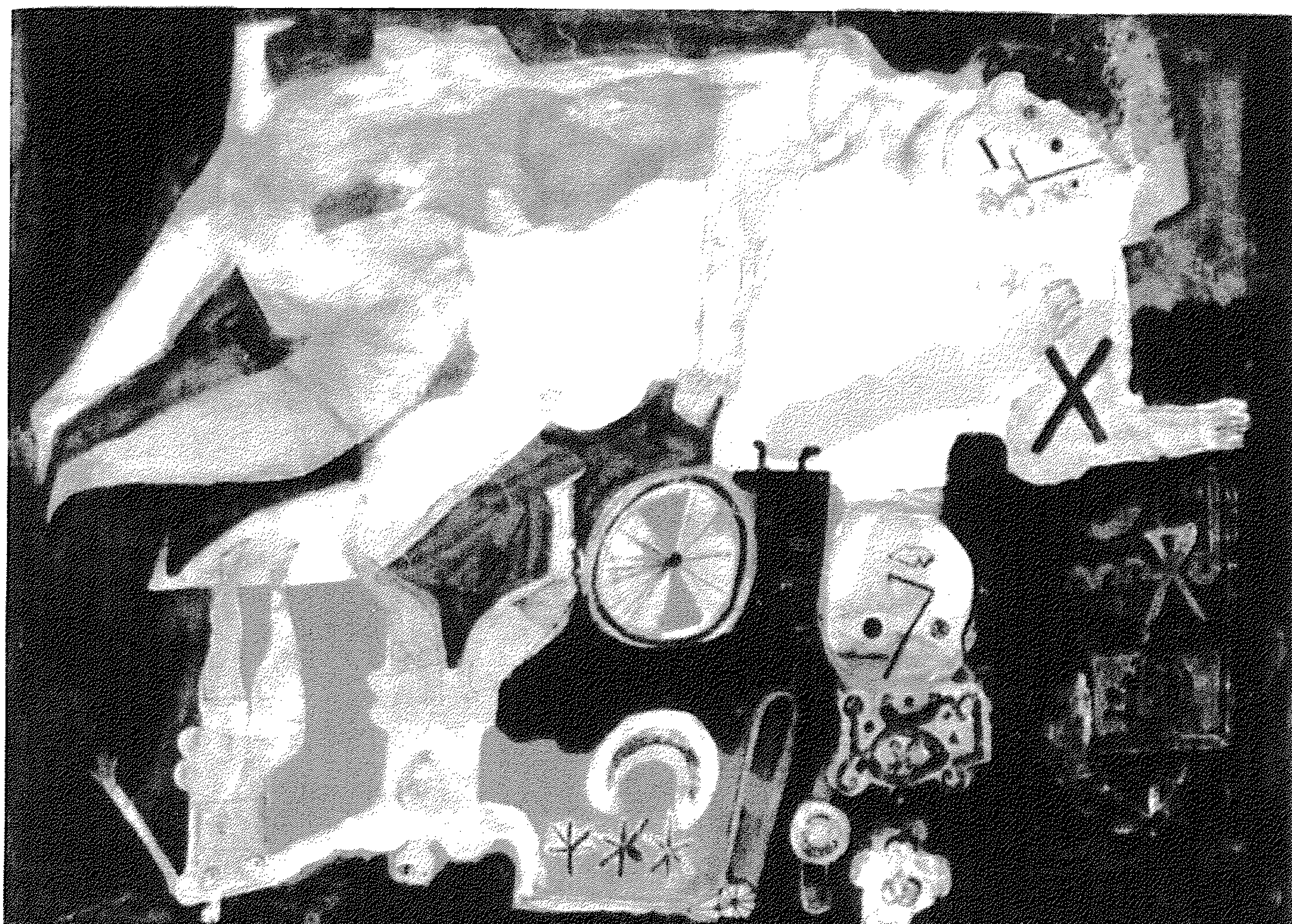


النمر

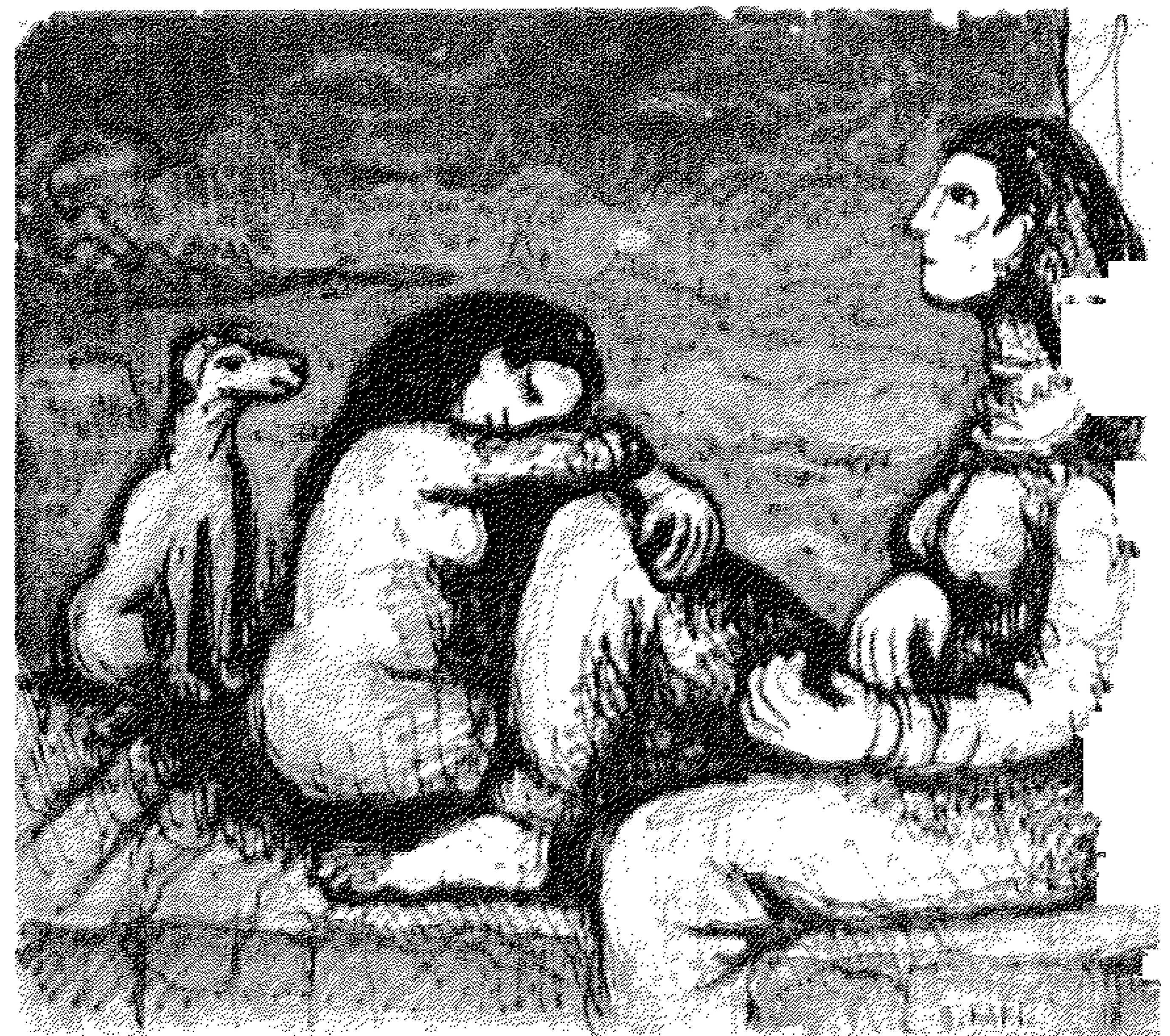






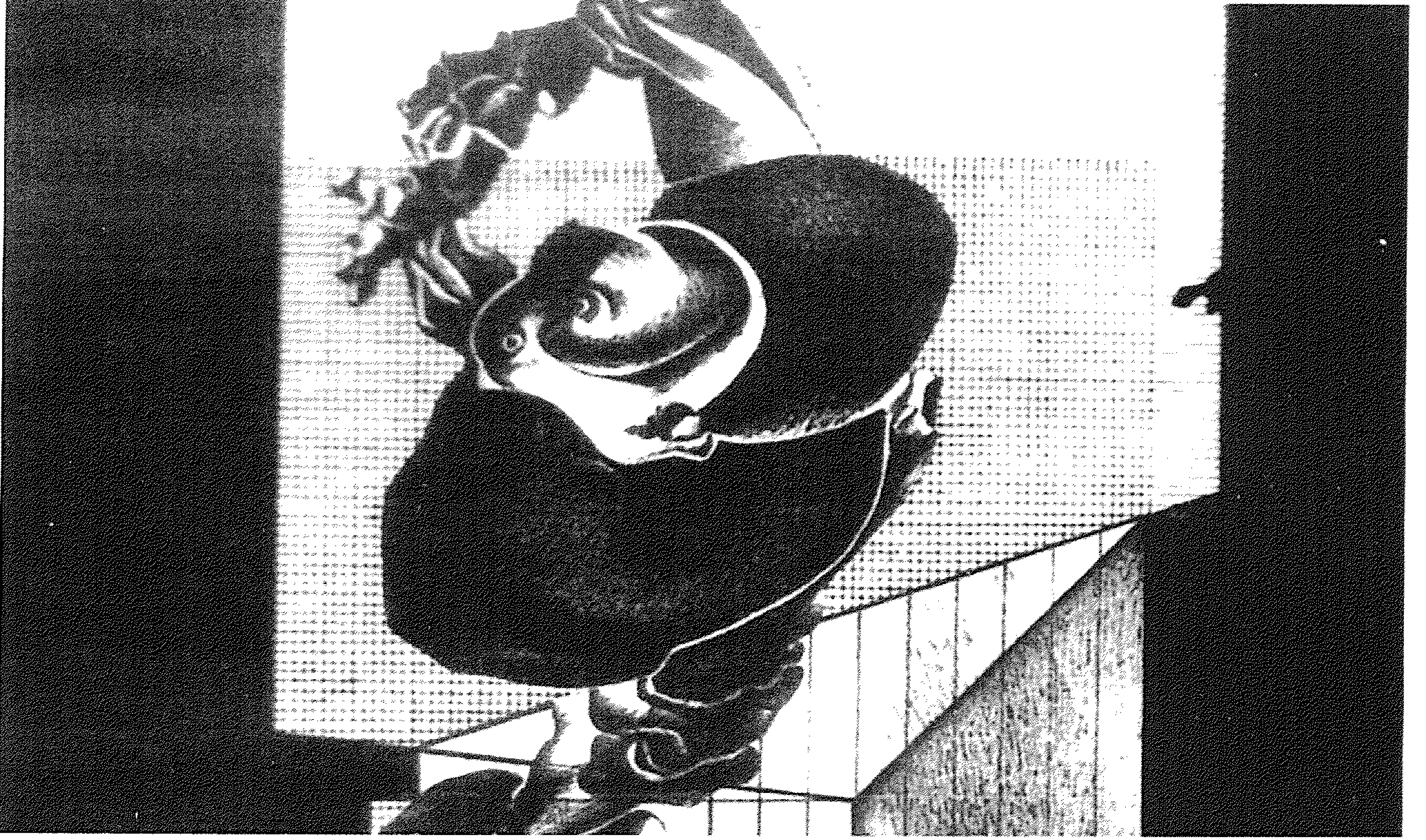




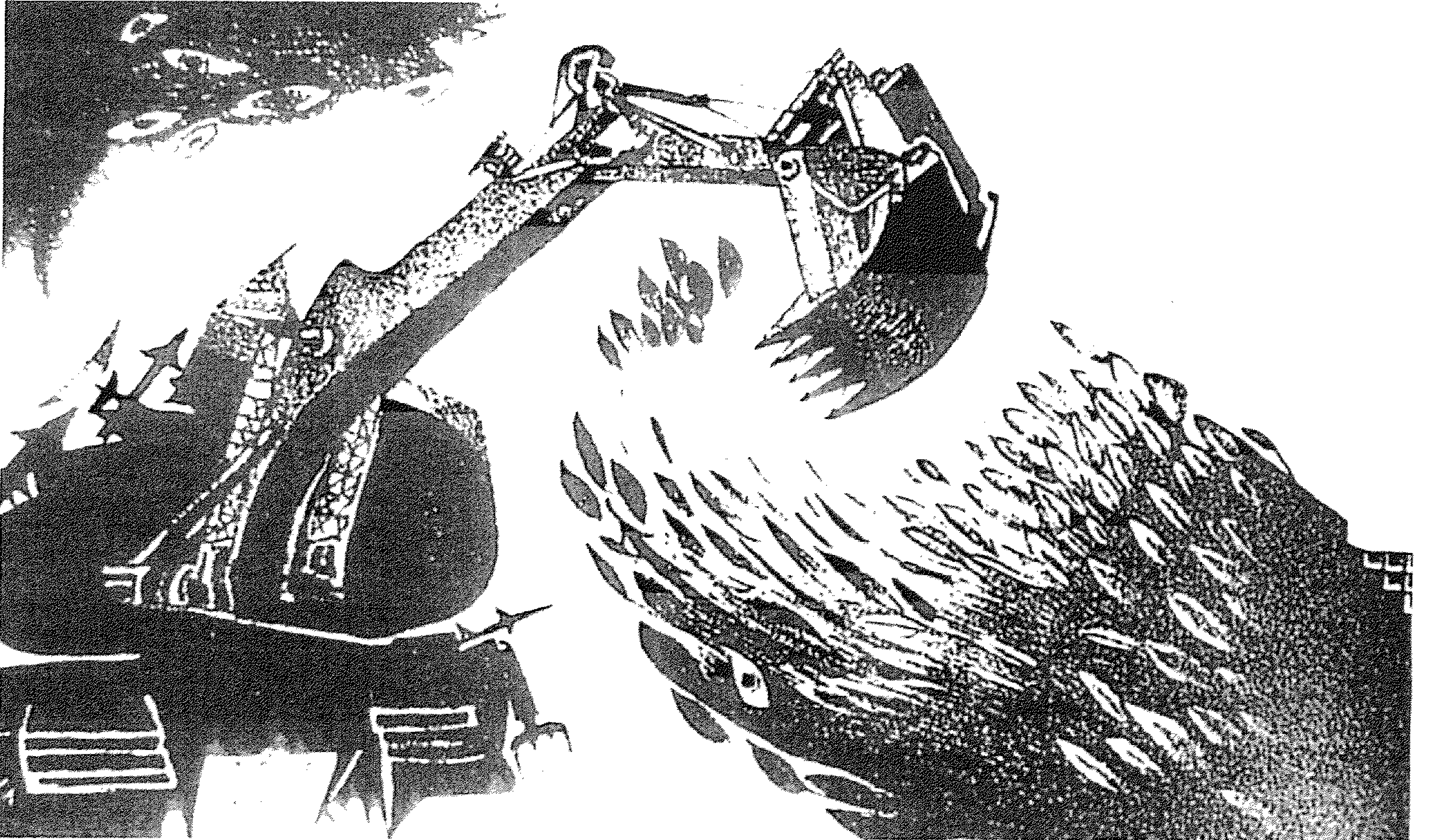








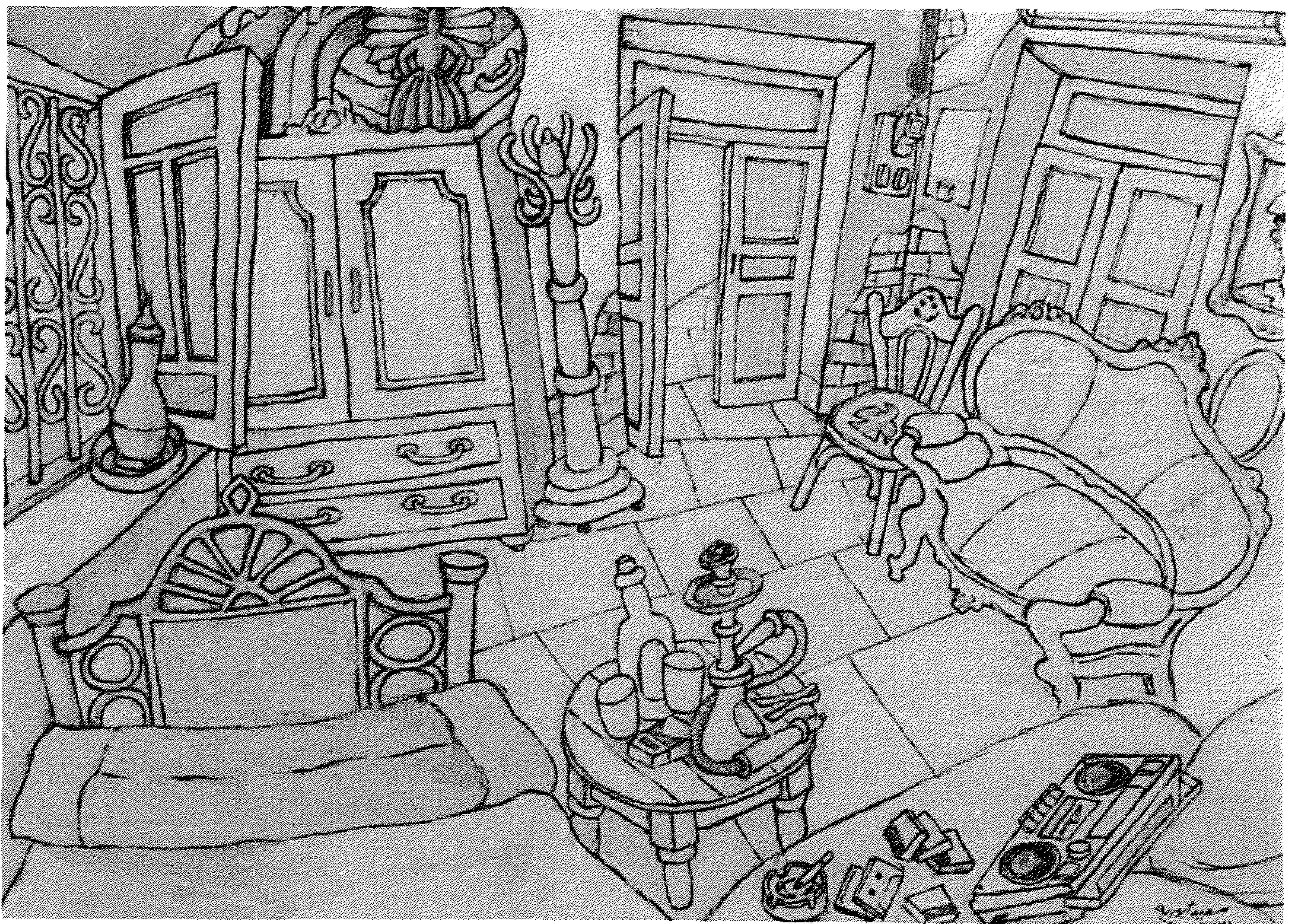
رسم بالحبر الشيني 25 × 36 من مجموعة "السلام 1984"

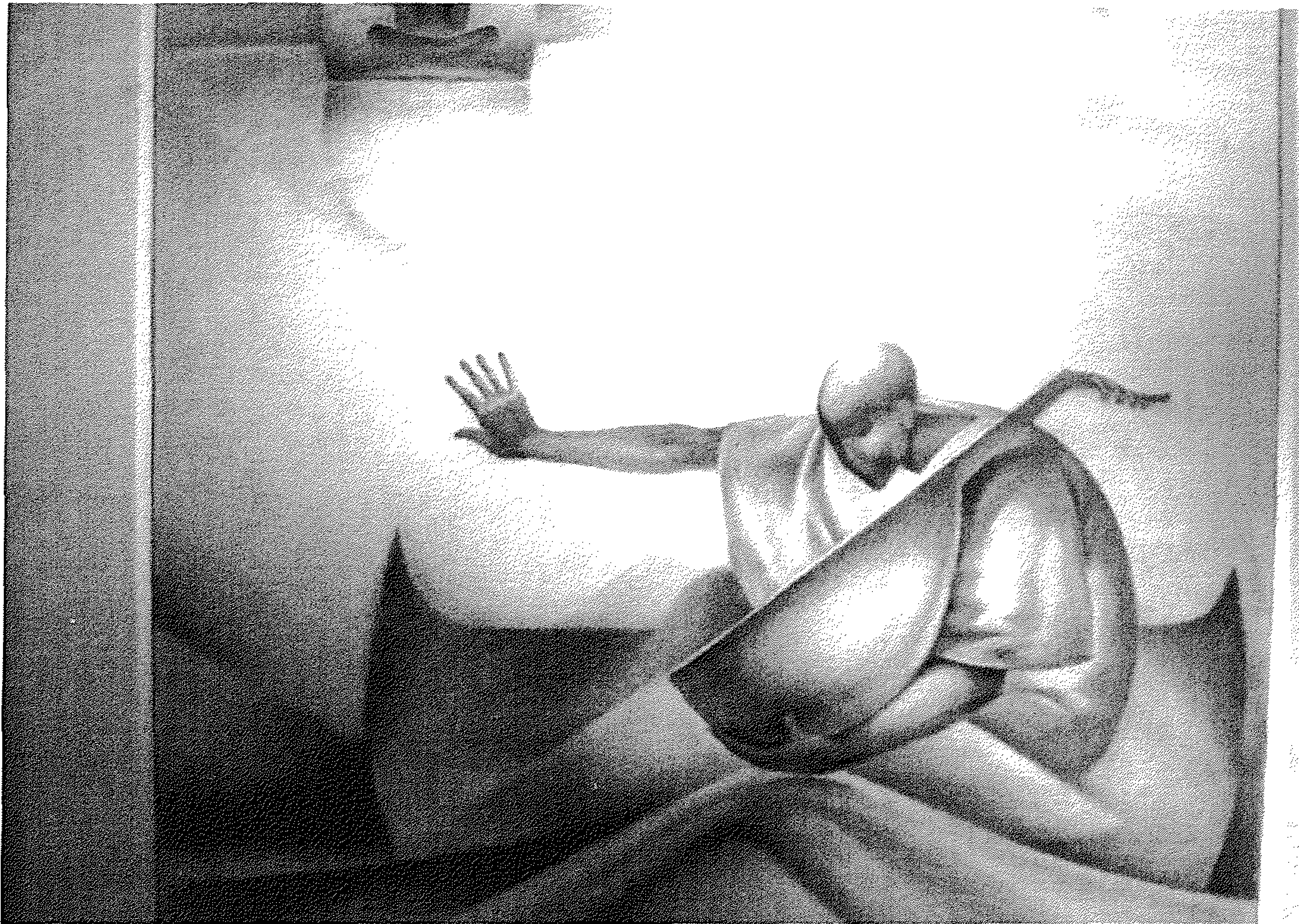


الجرافات الإسرائيلية وجبل أبو غنيم عام 1999

سعيد أبو ريدة





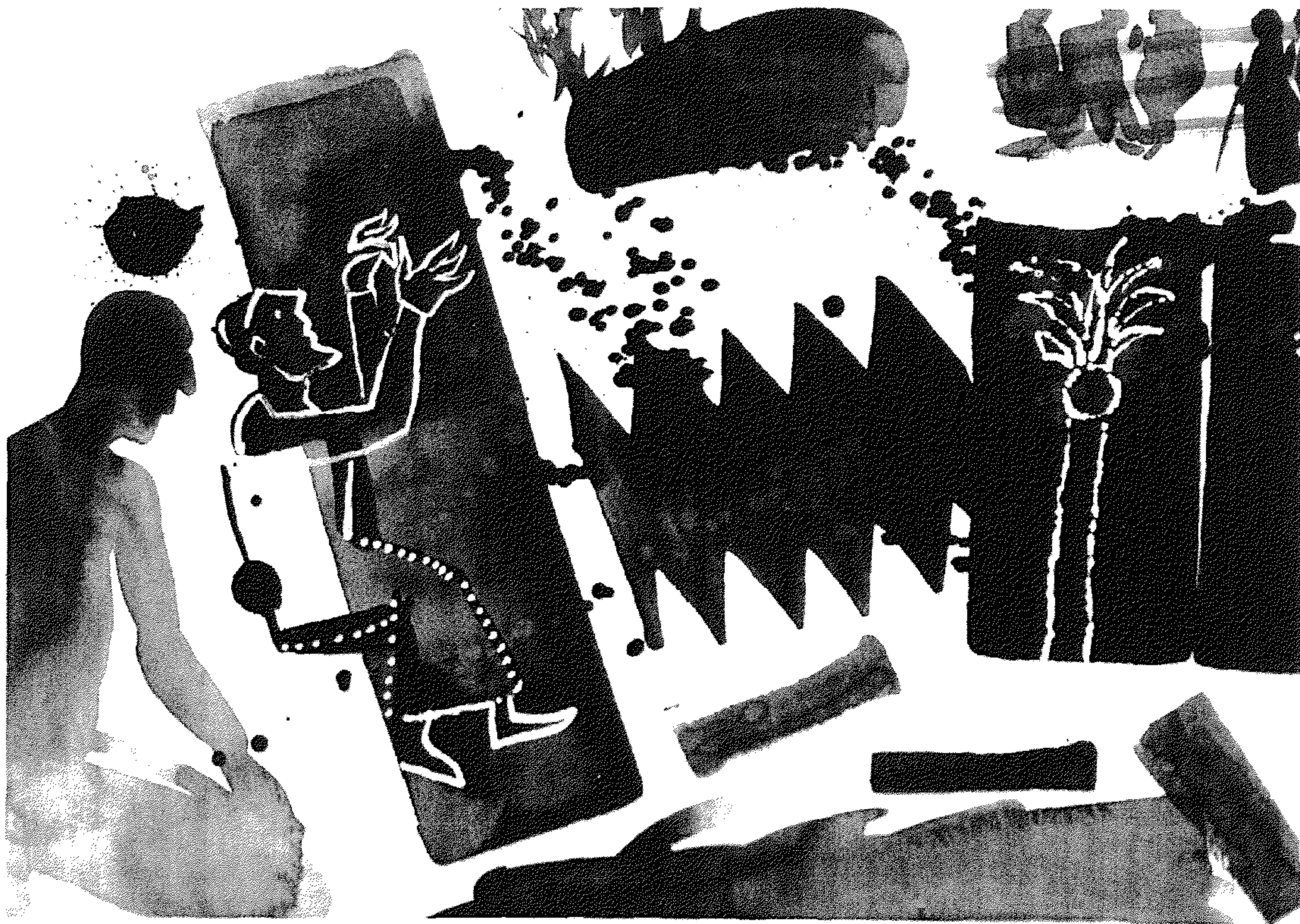


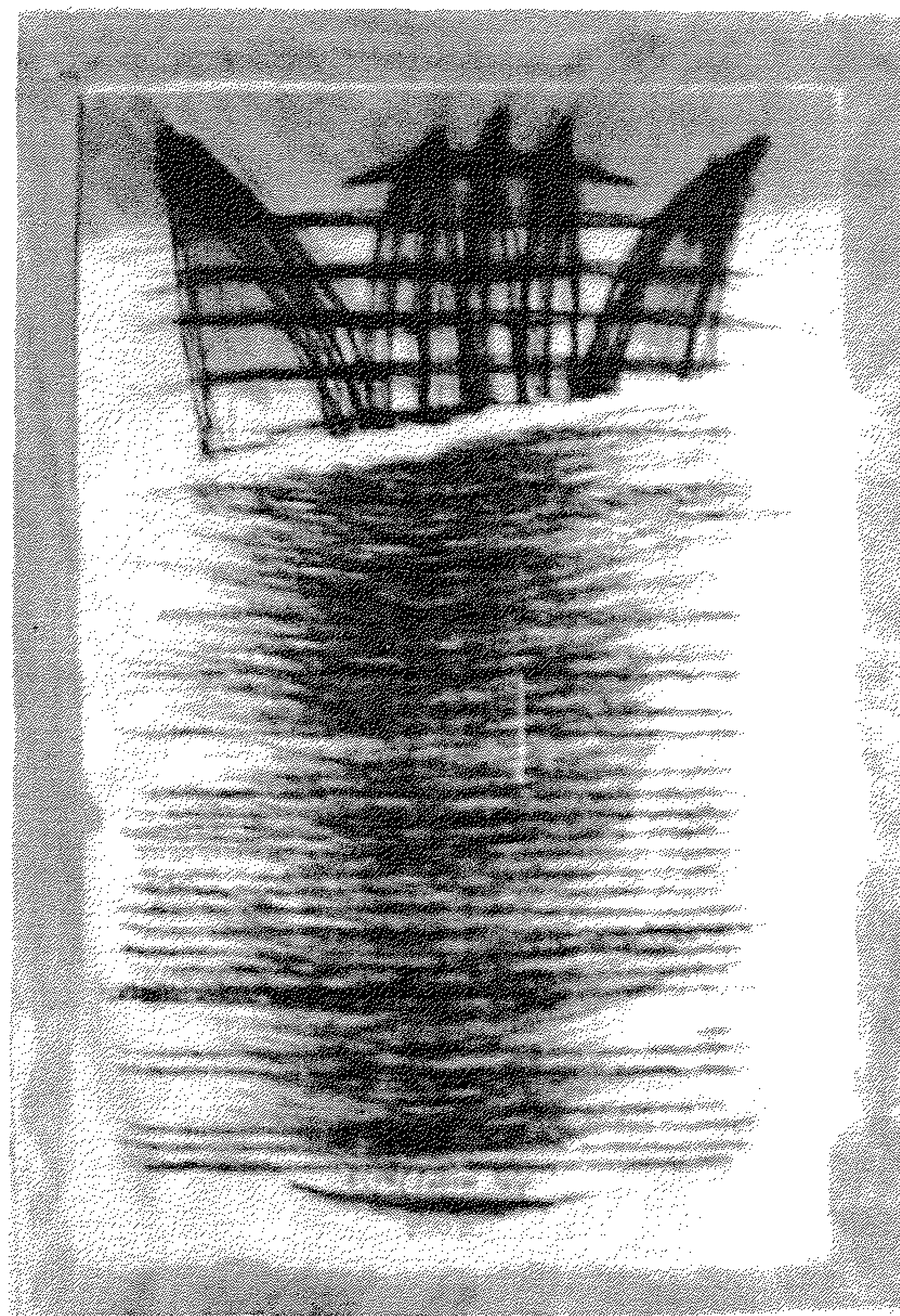


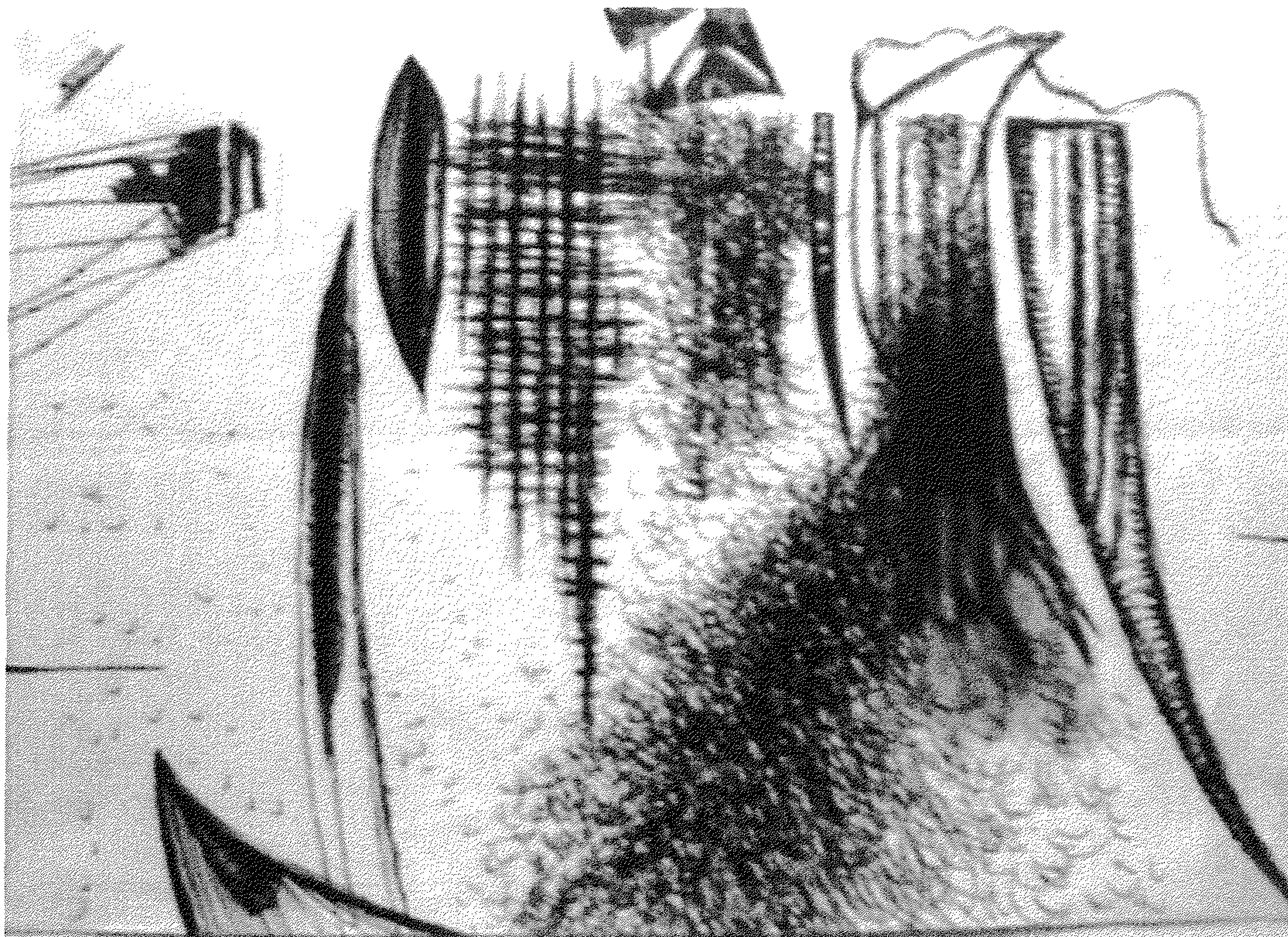
رضا عبد السلام



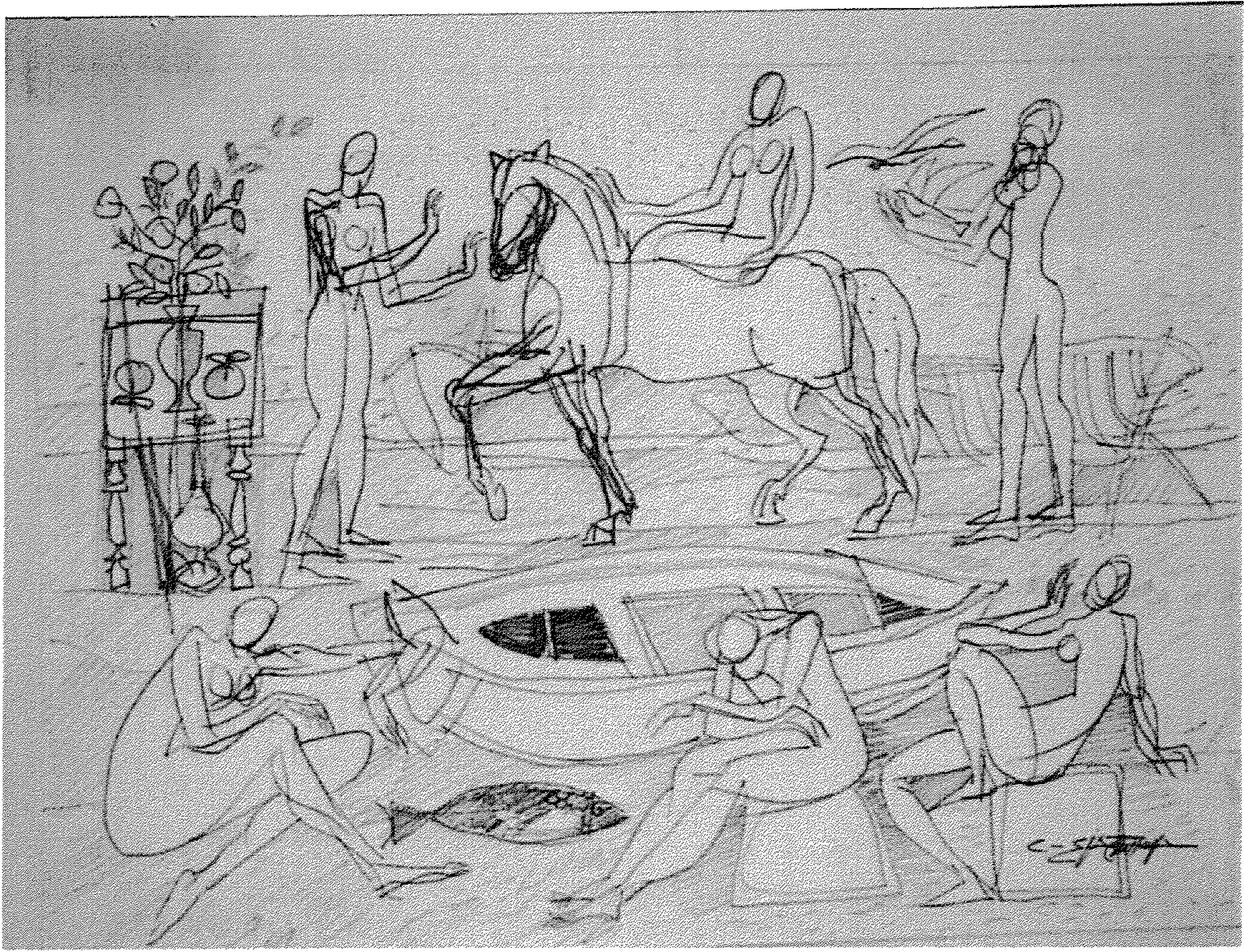


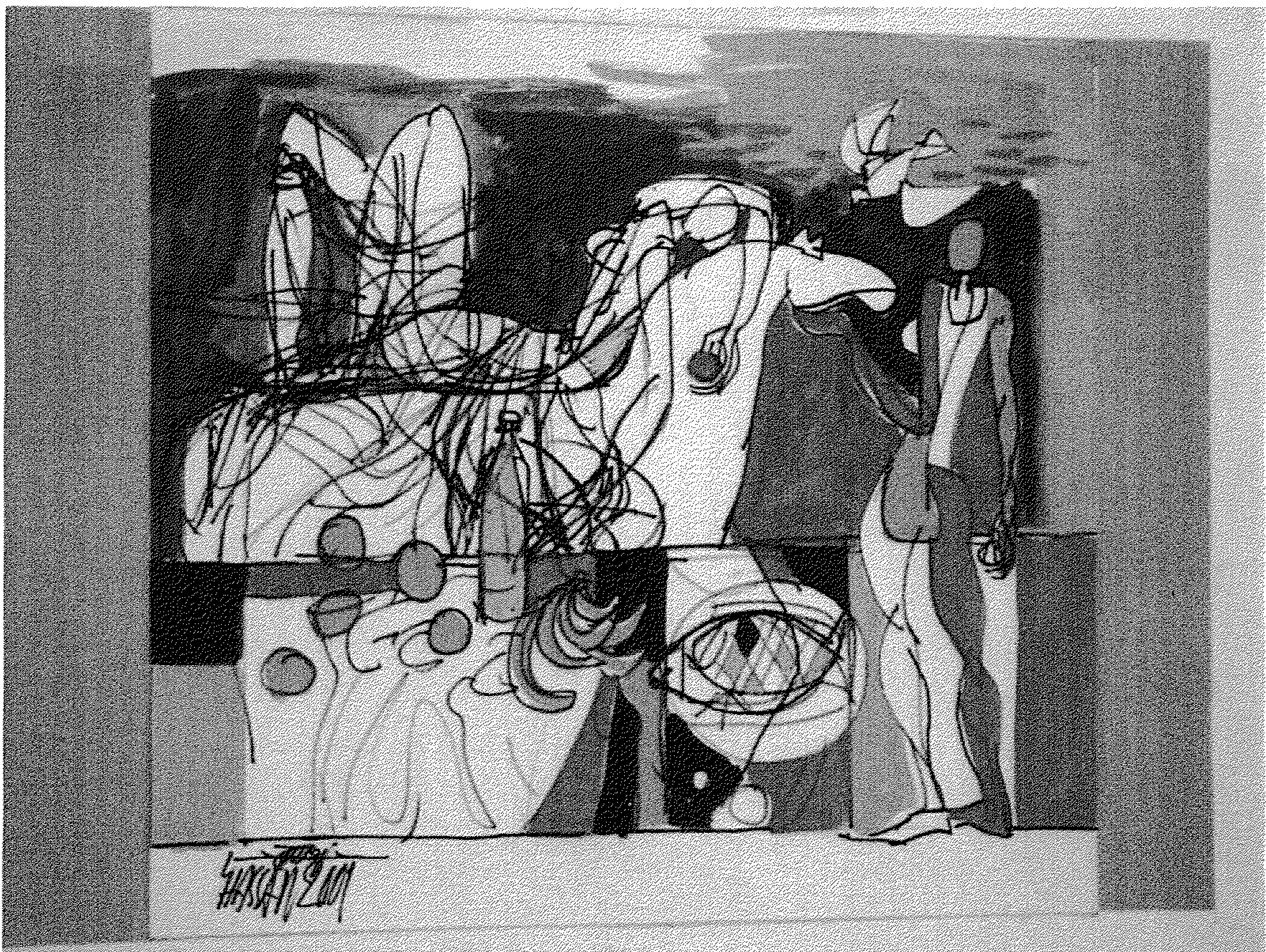




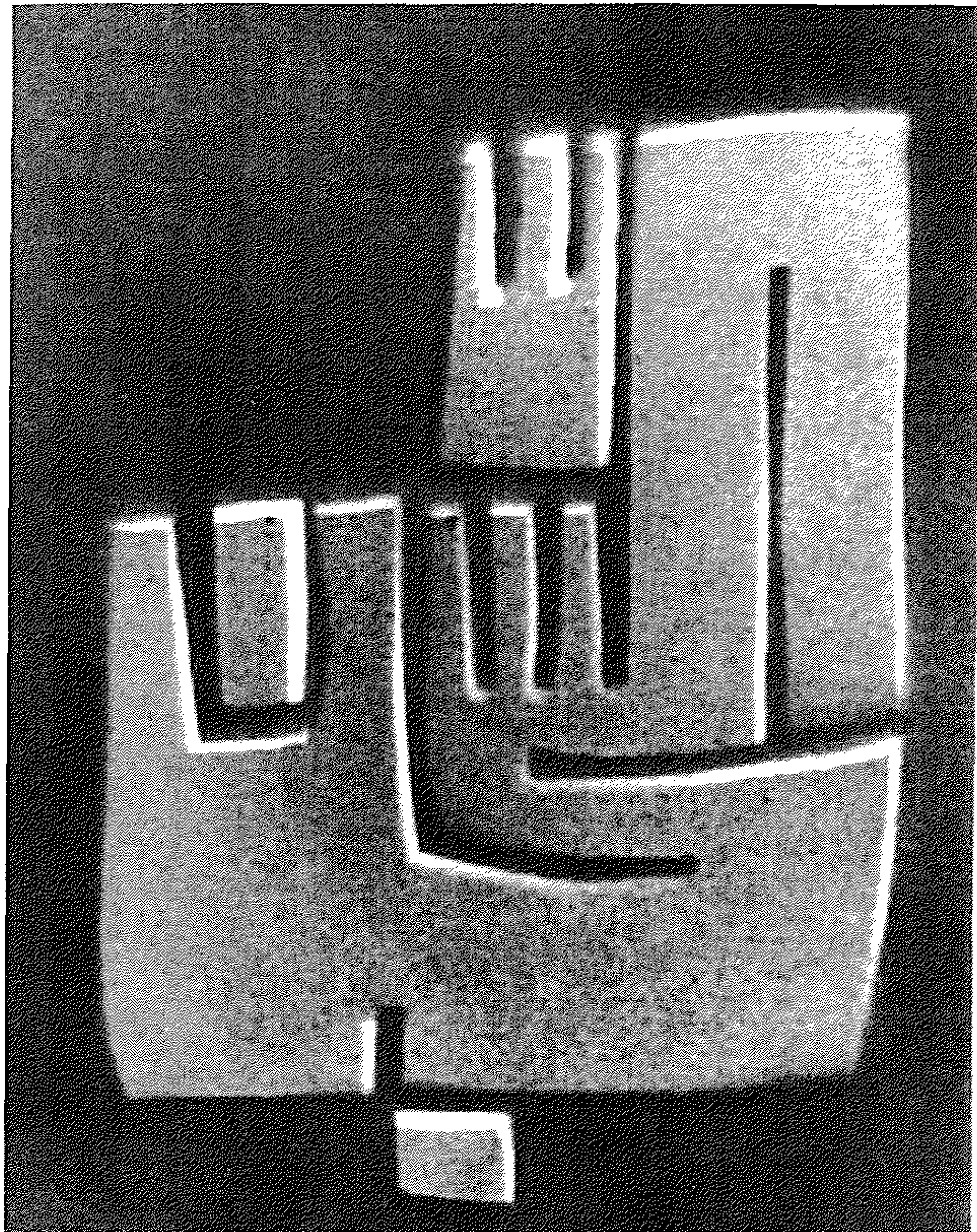


حسن عبد الفتاح

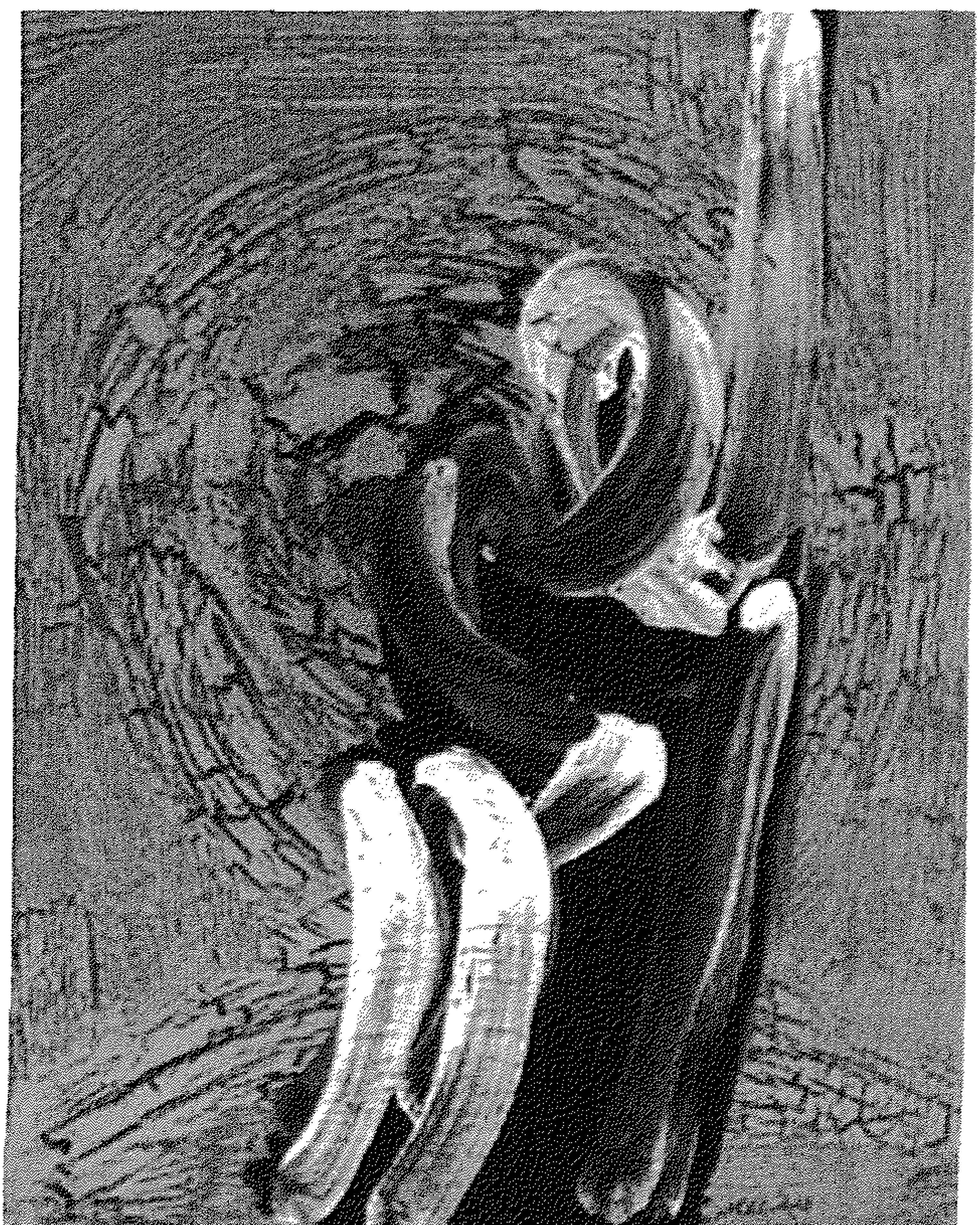




حامد عبد الله

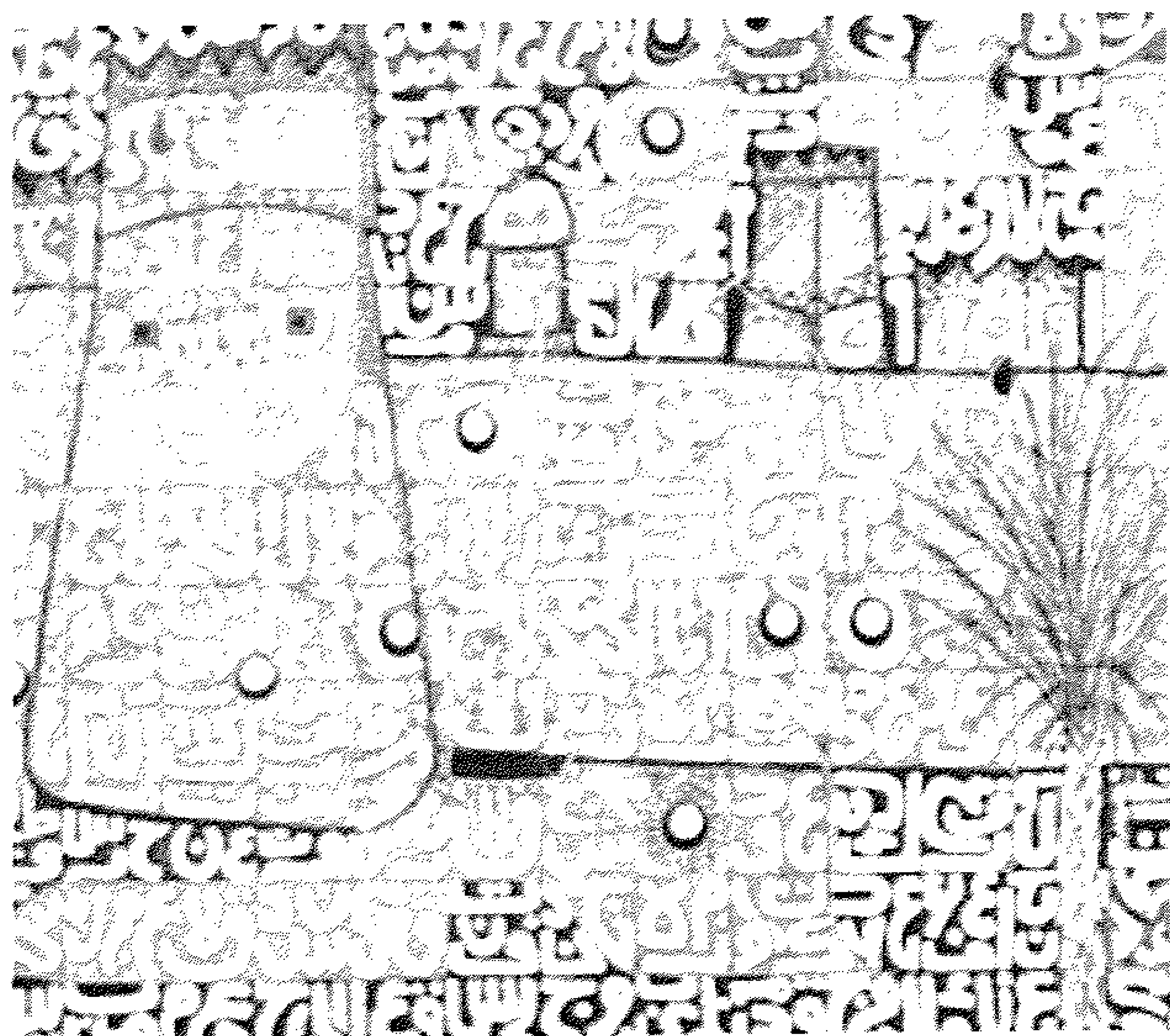






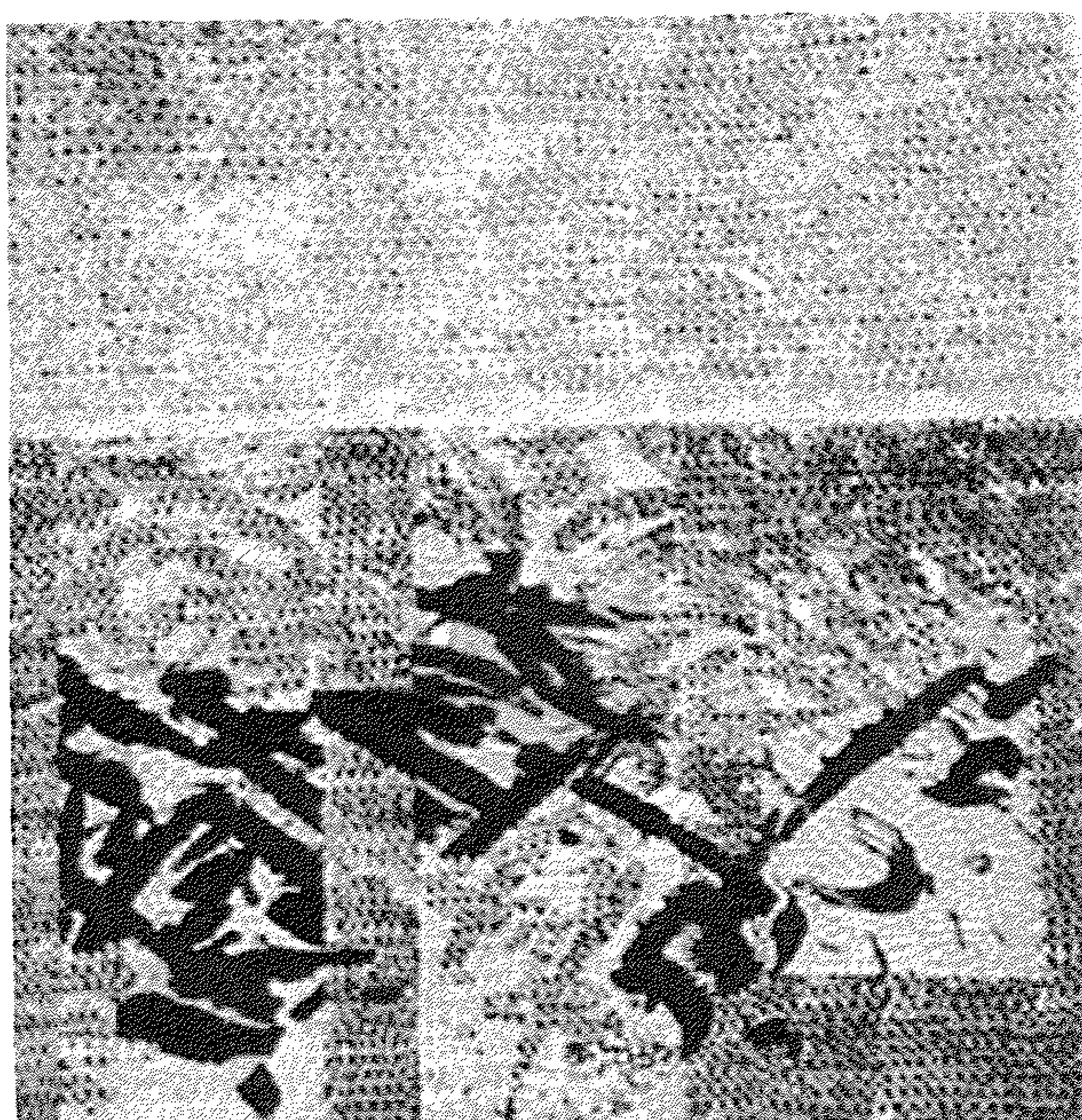
يوسف سيده





حمد طه حسين







متحف الجزيرة



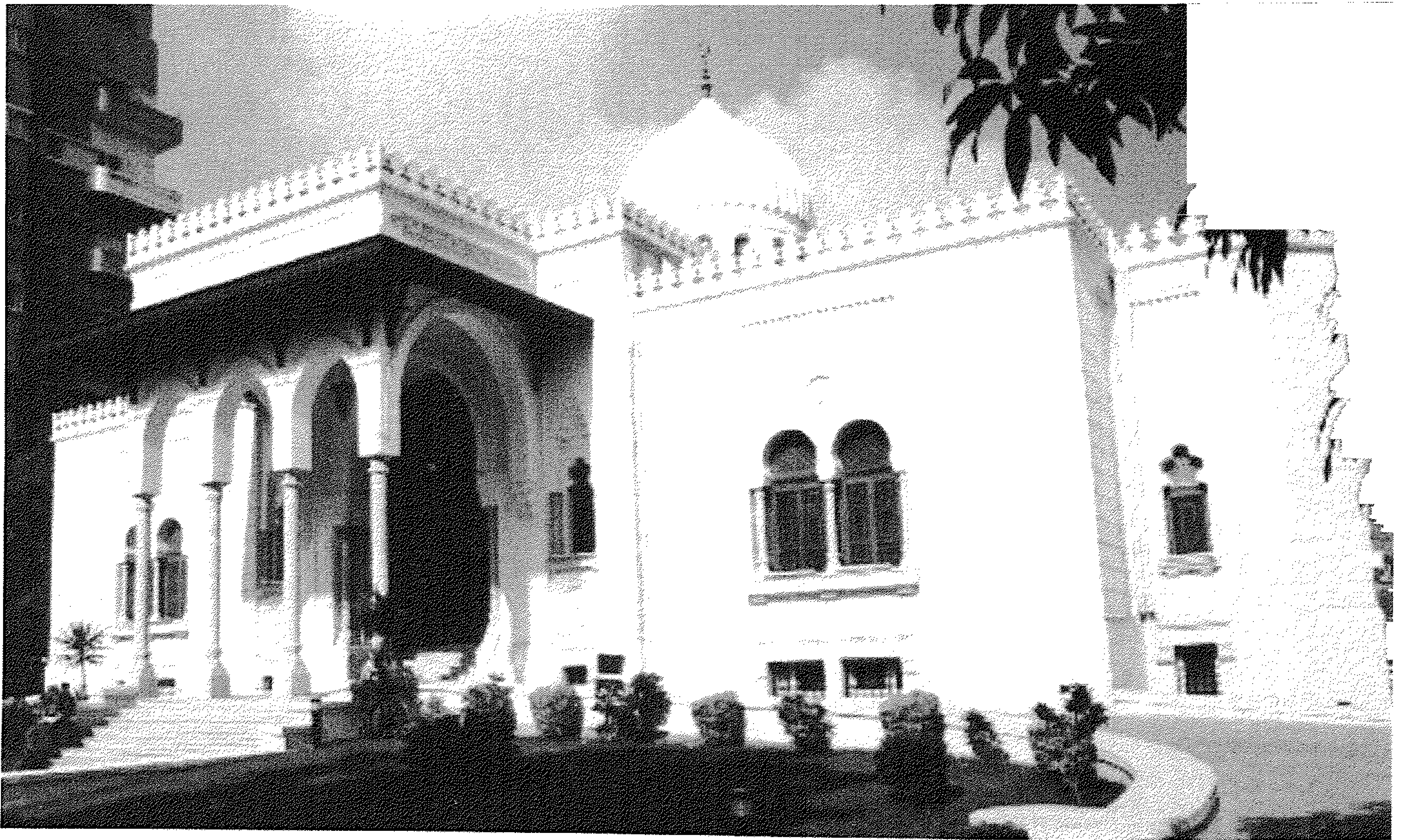
متحف عفت ناجى وسعد الخادم



متحف الفن الحديث



متحف محمود مختار



متحف الخزف الإسلامى مركز الجزيرة للفنون



متحف الفنون الجميلة بالأسكندرية



متحف النصر للفنون الجميلة ببورسعيد



متحف محمود محمود خليل وحرمه



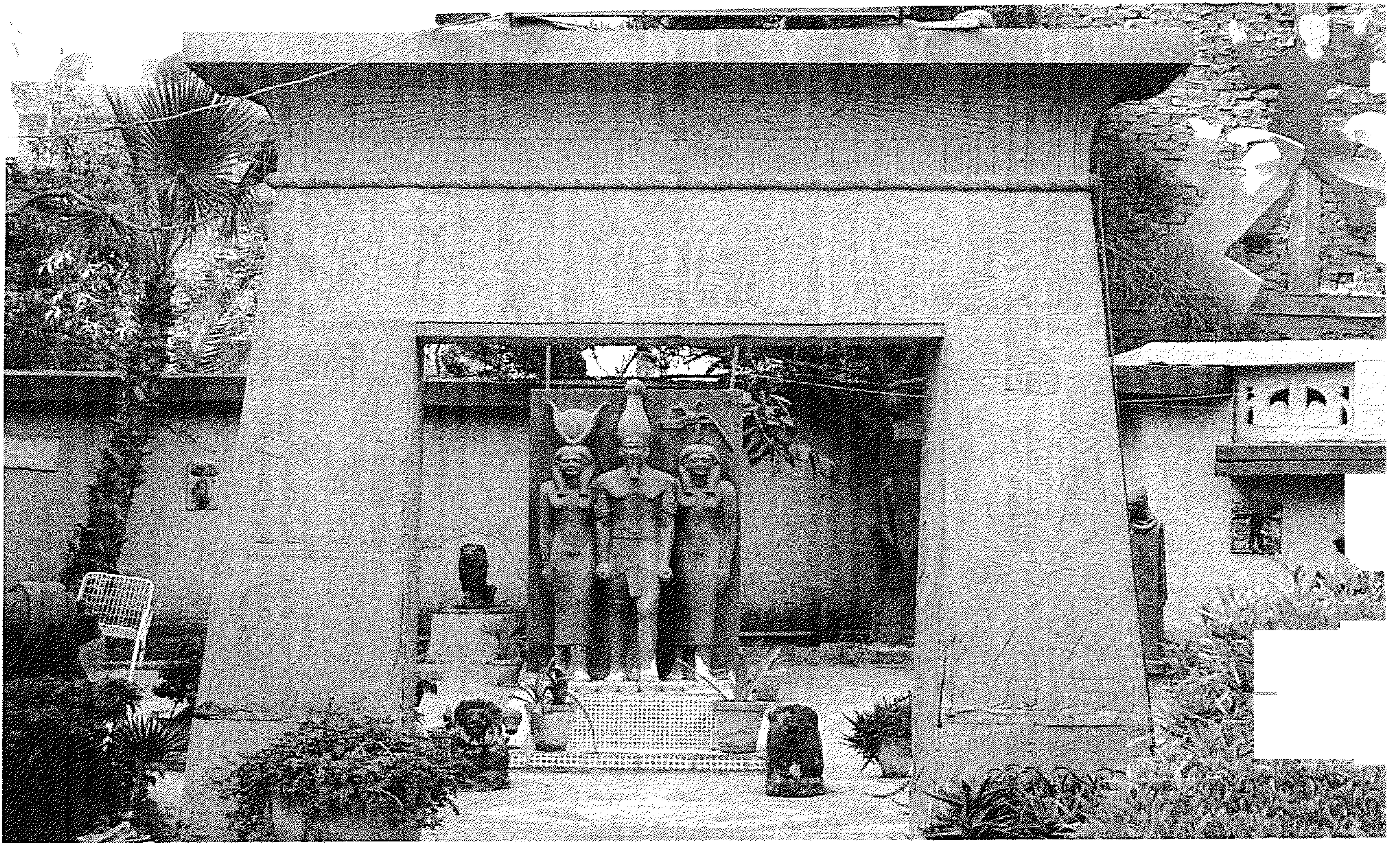
متحف محمود سعيد



قصر وحيد الدين سليم



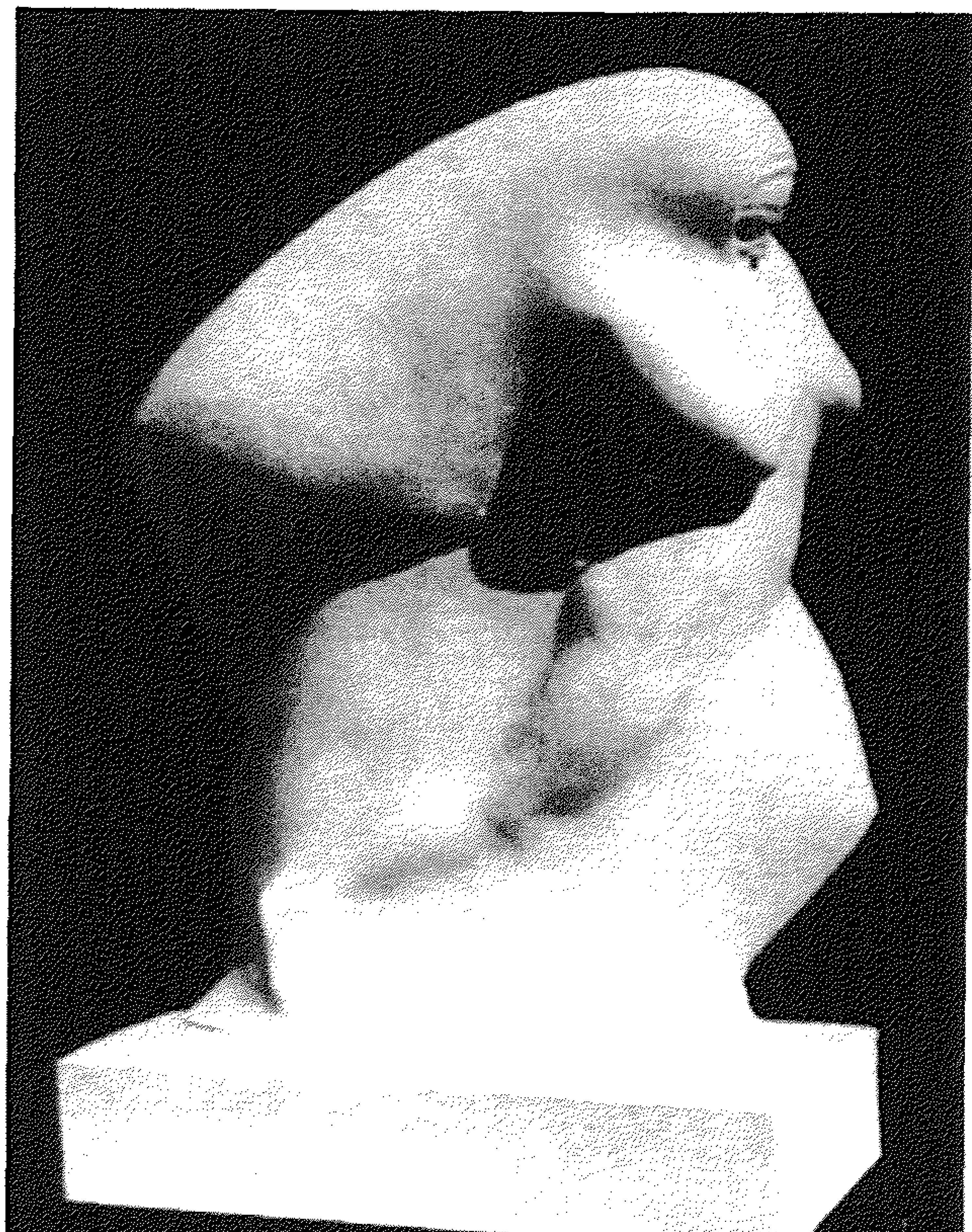
متحف حسن حشمت



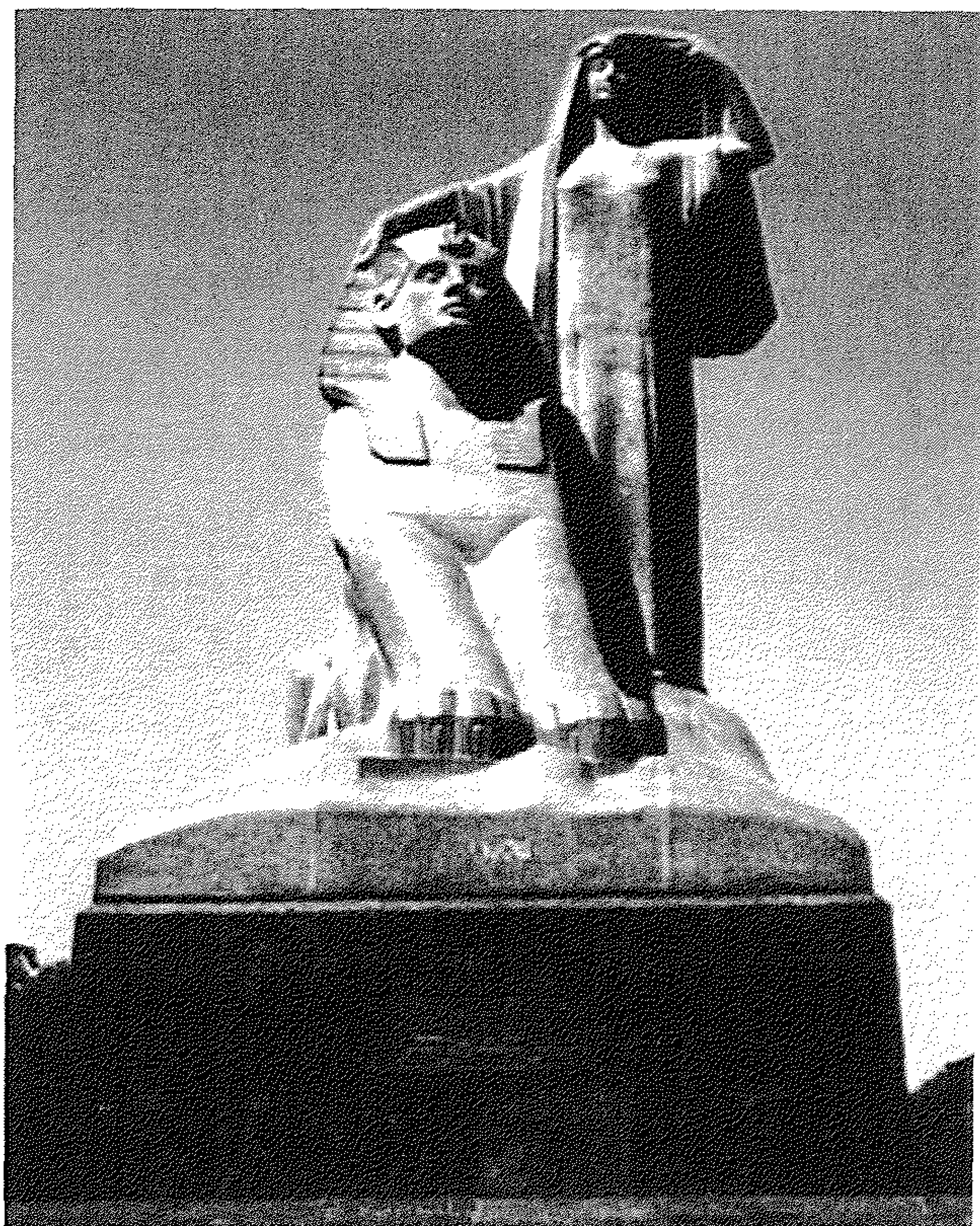
متحف الفن والحديقة



متحف محمد ناجي



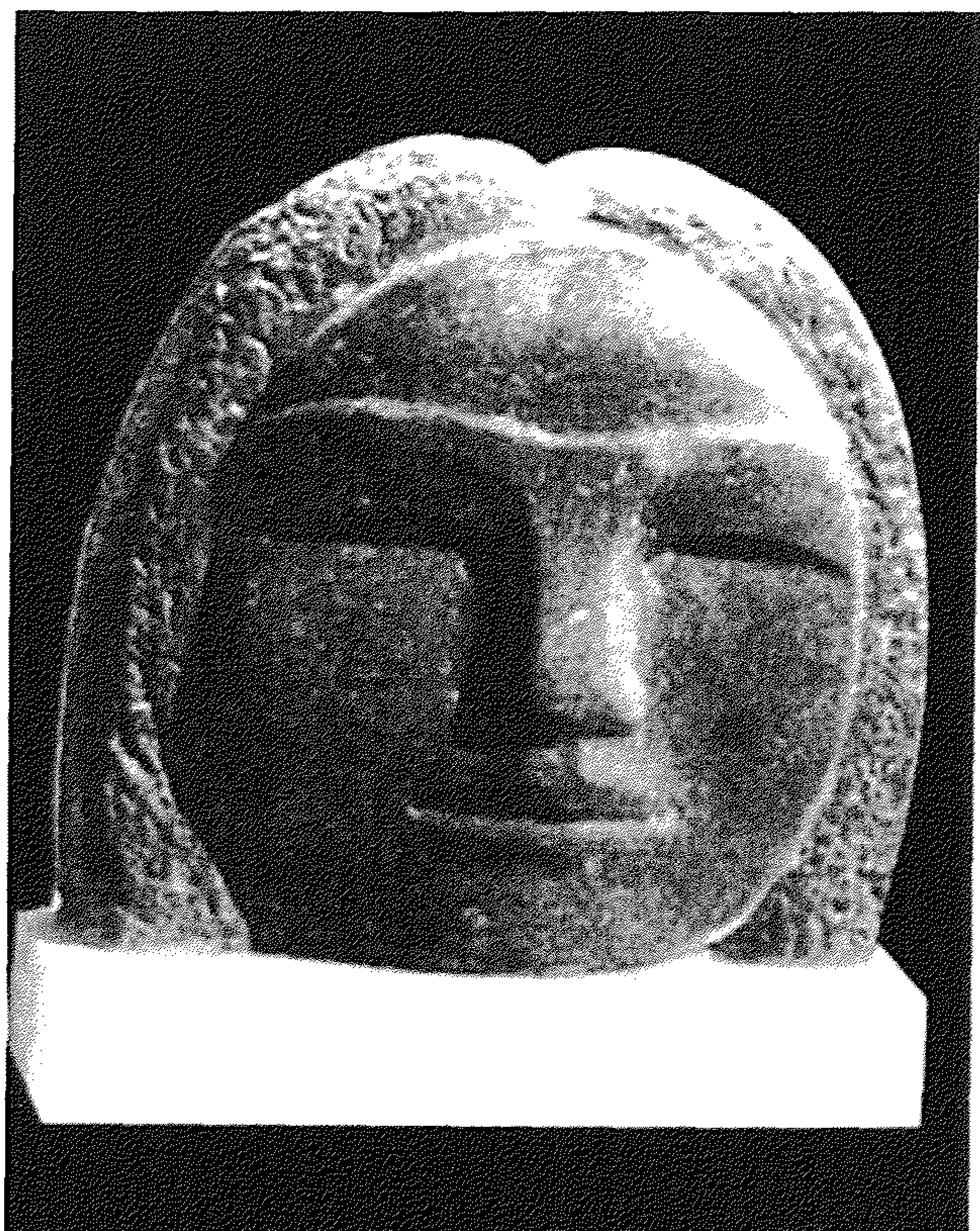
محمود مختار - ريح الخماسين



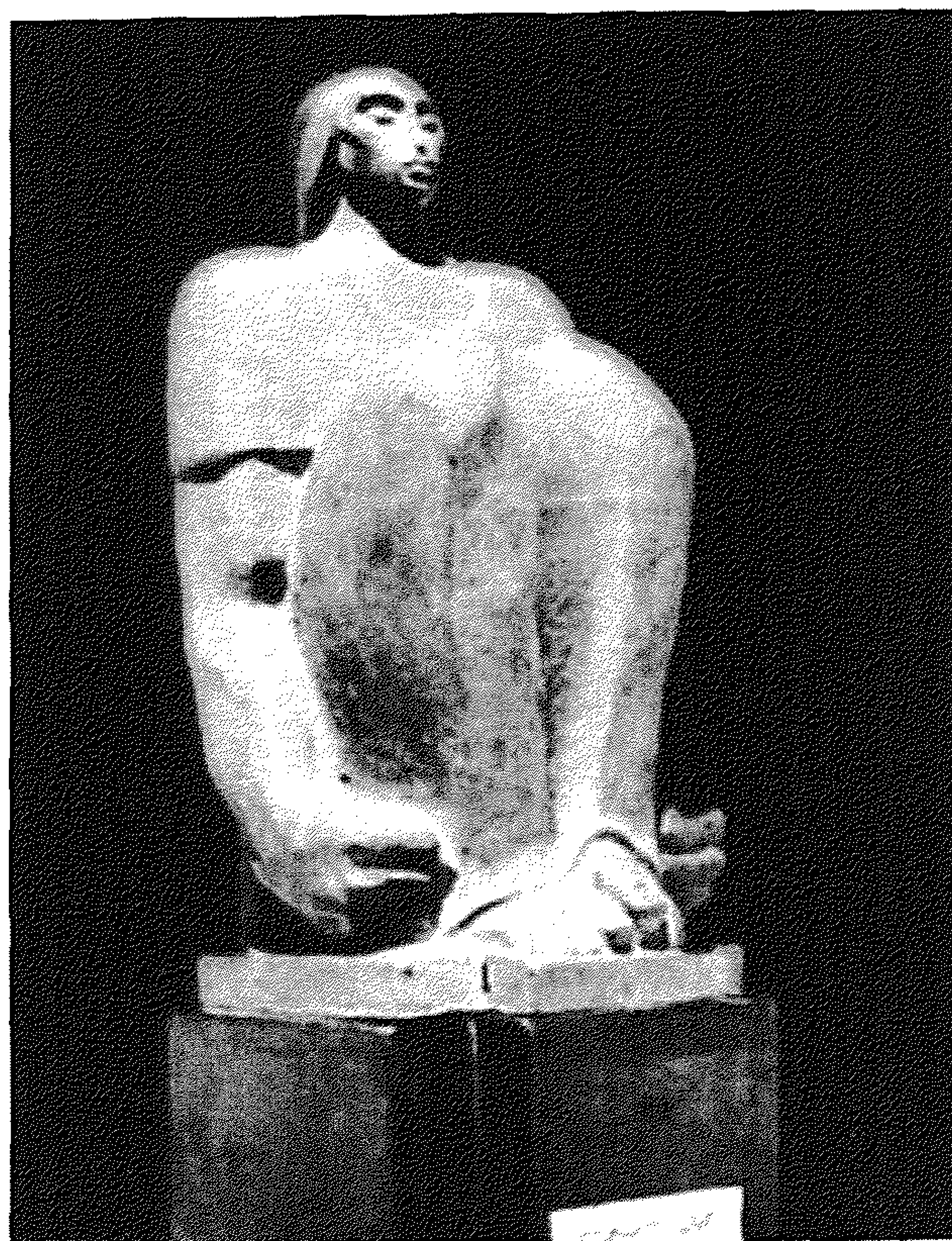
محمود مختار - نهضة مصر



أحمد عثمان



محمود موسى



جمال السجينى



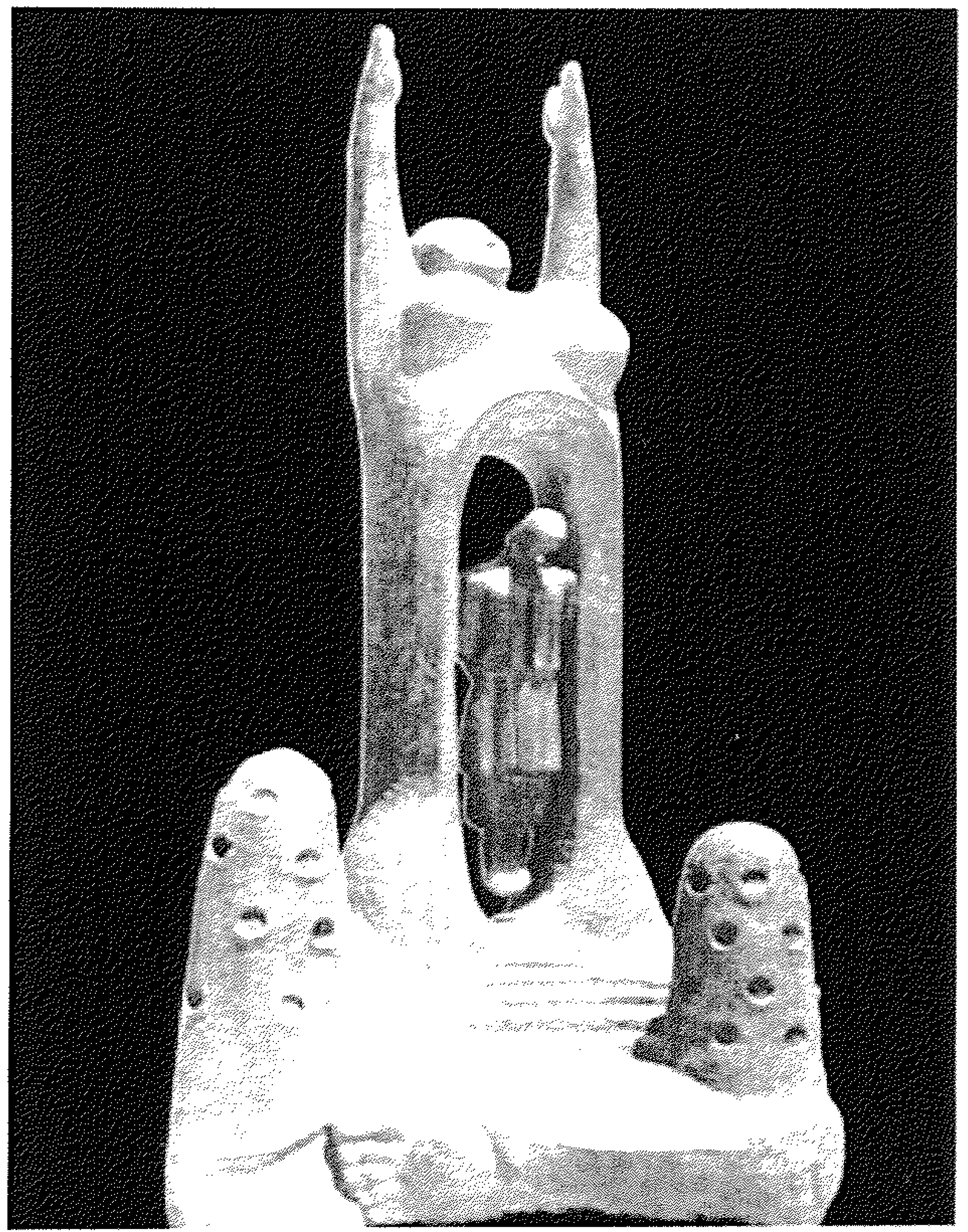
عبد البديع عبد الحى



صبحى جرجس



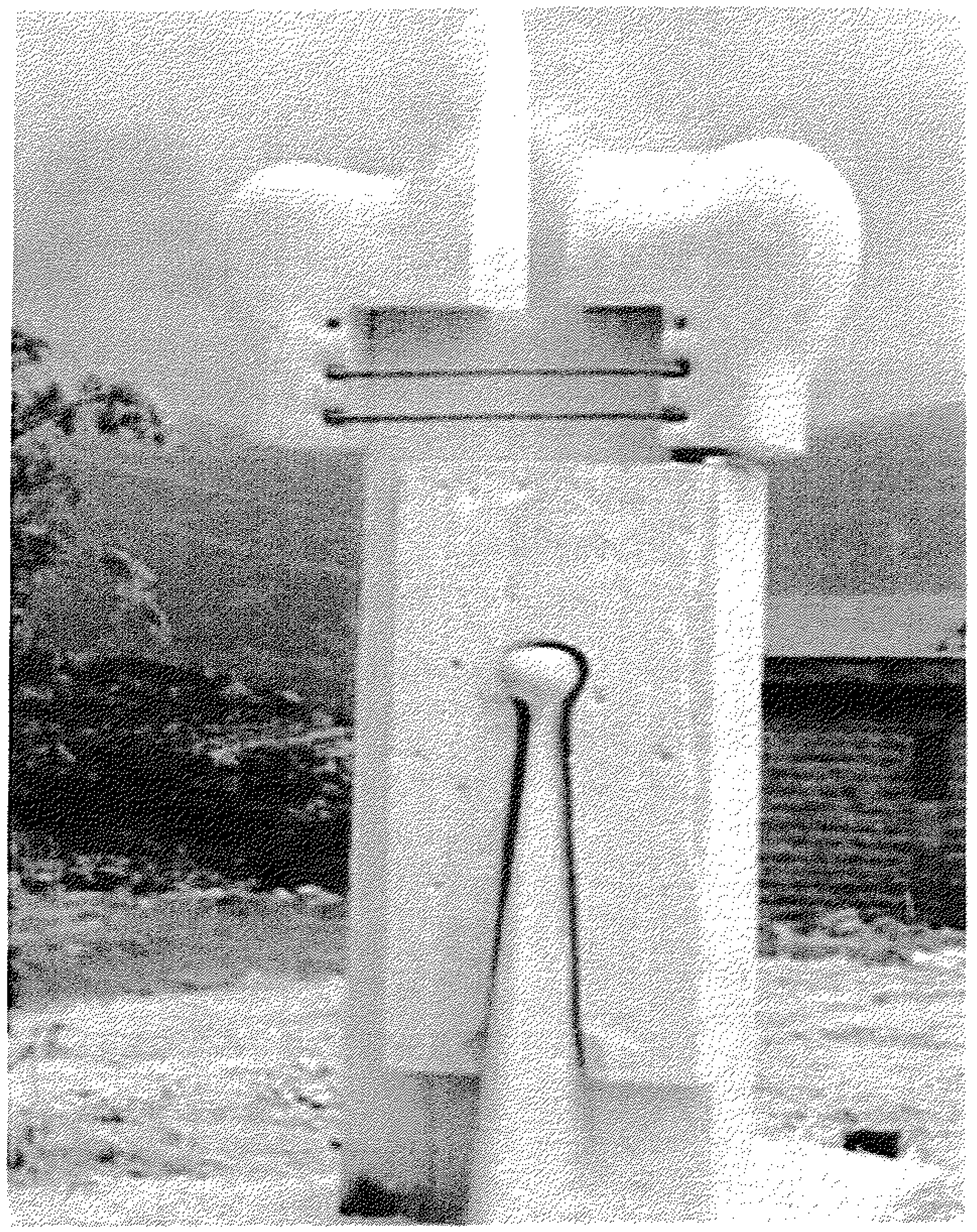
أدم حنين



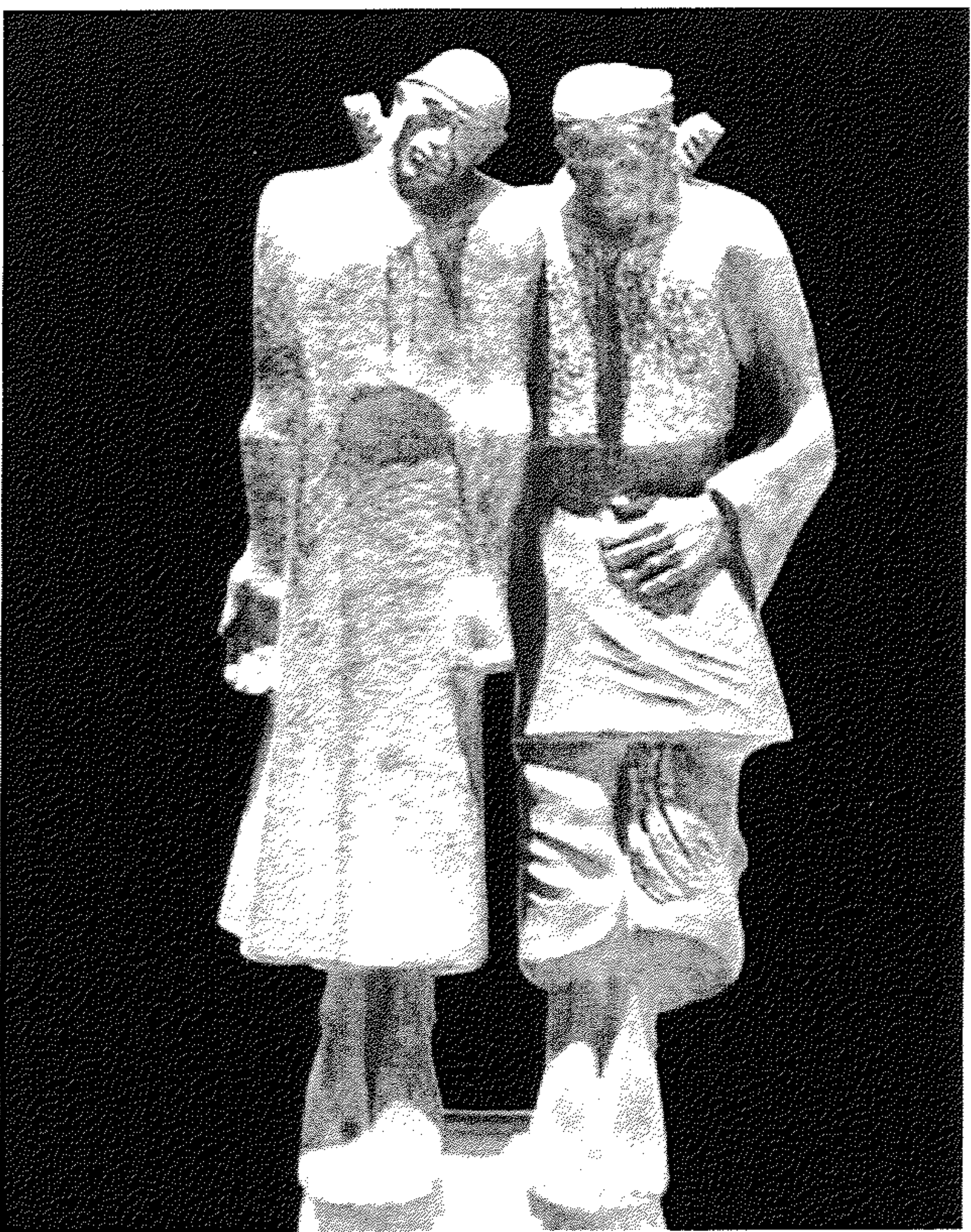
مأمون الشيخ



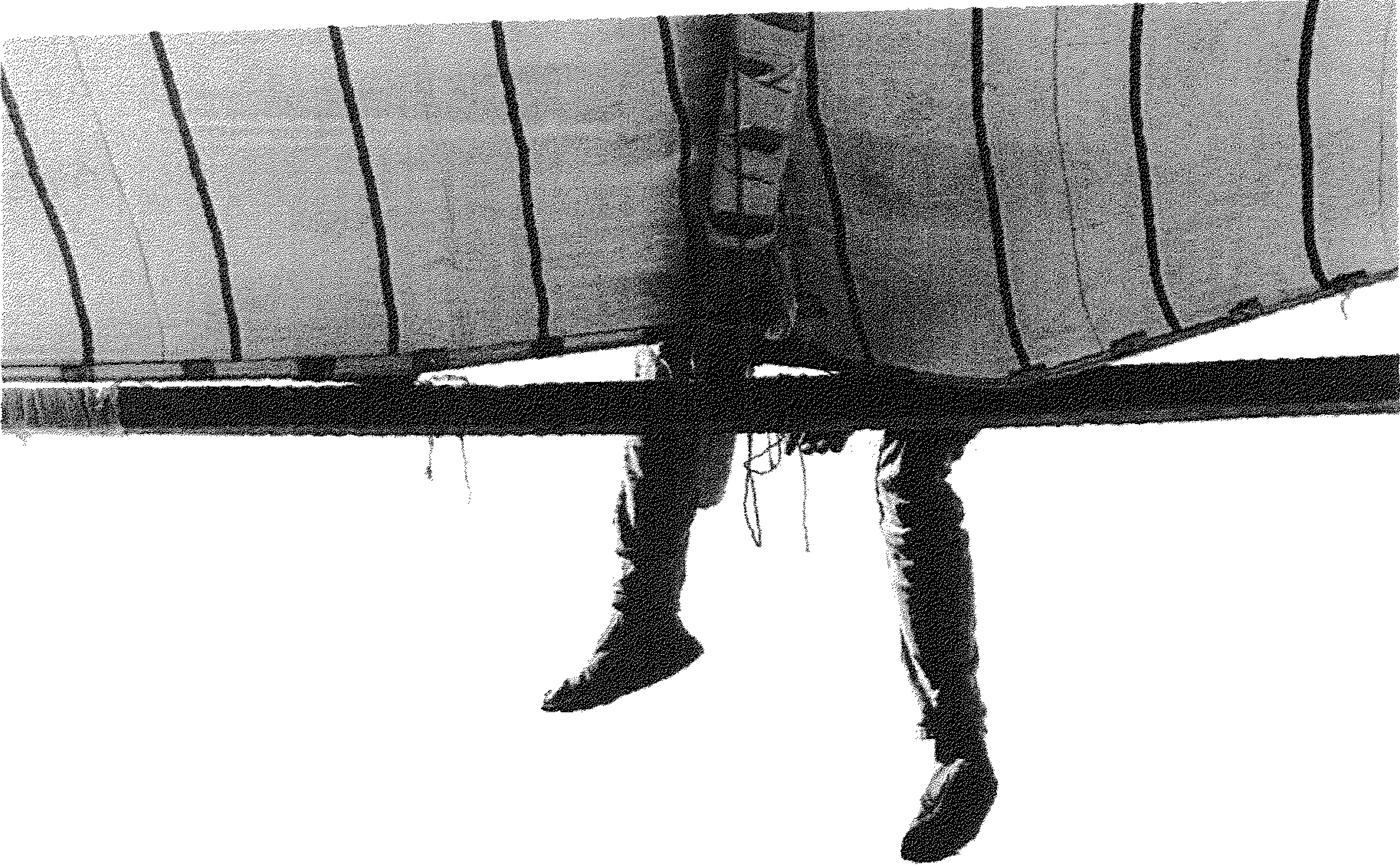
طارق زبادى



طارق الكومى



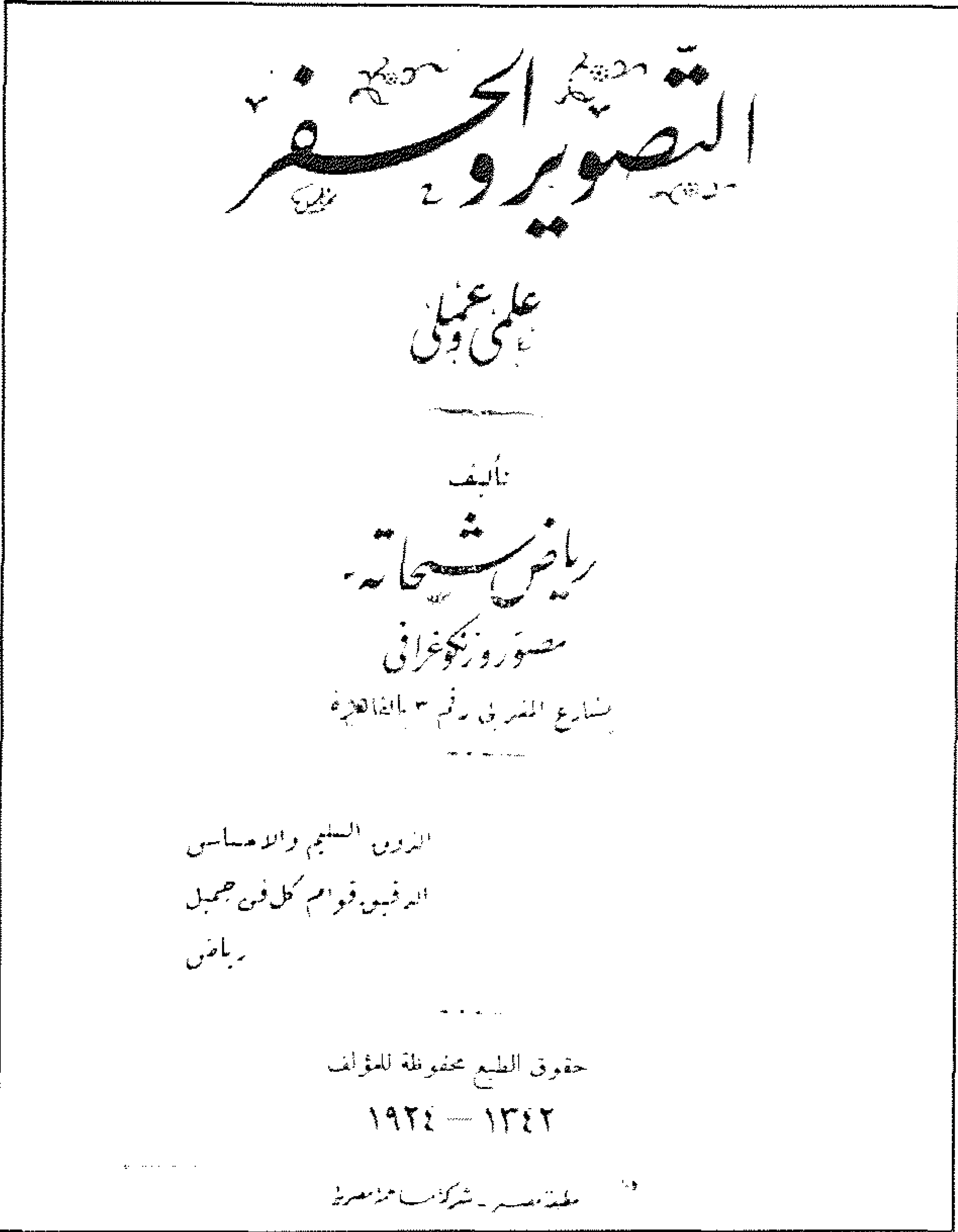
أحمد عبد العزيز



كمال جاتو



عدلى زكى



التصوير والحفر

علمي وعملي

تأليف

رياض شحاته

مصور وزنكوغرافي

بشارع المغربي رقم ٣ بالقاهرة

الذوق السليم والاحساس

الدقيق قوام كل فن جميل

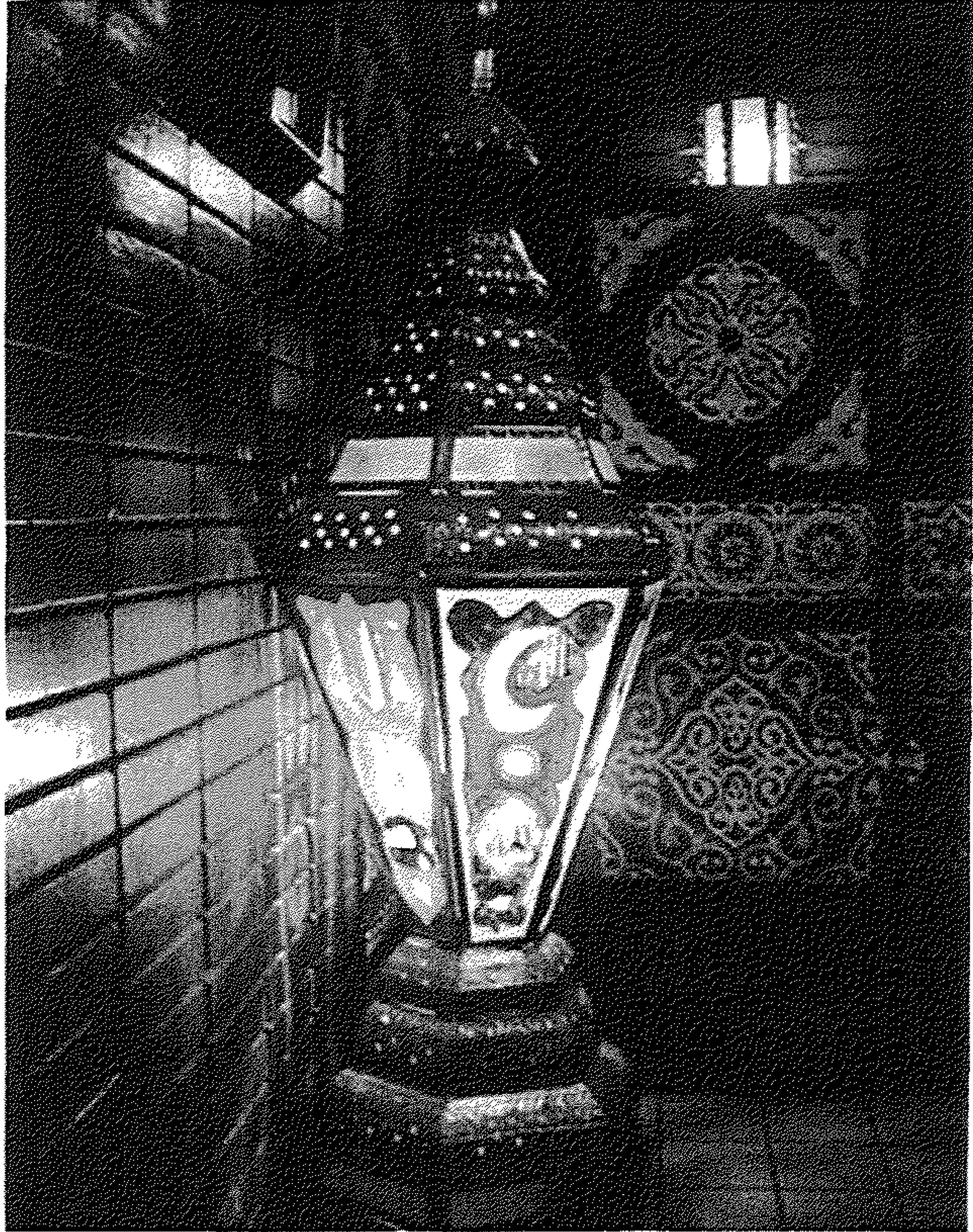
رياض

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

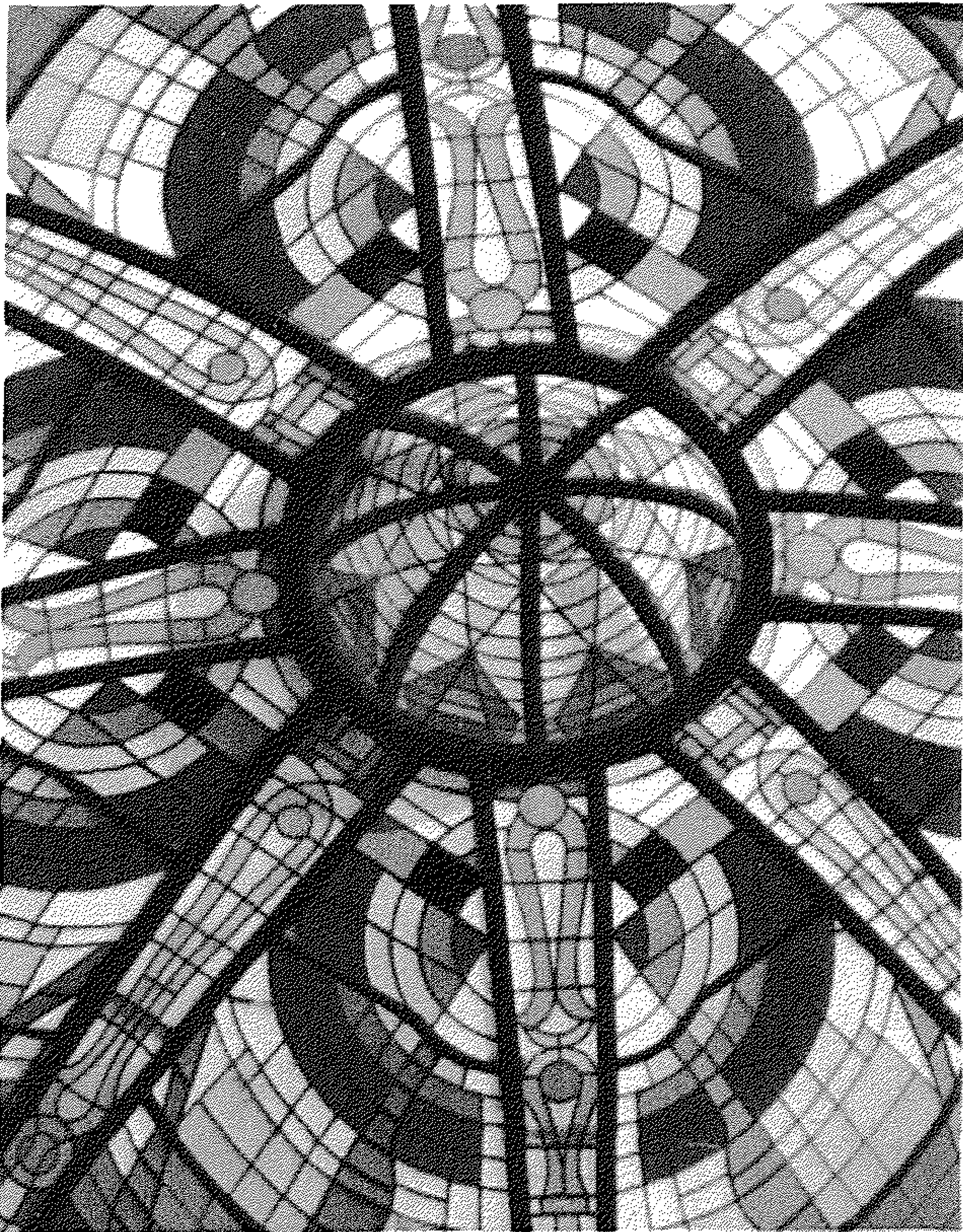
١٣٤٢ — ١٩٢٤

مطبعة مصر - شركة مساهمة مصرية

غلاف أول كتاب تصوير فى العالم العربى باللغة العربية
من تأليف رياض شحاته



محمد رشاد عامر - فانوس رمضان



شريف سنبل



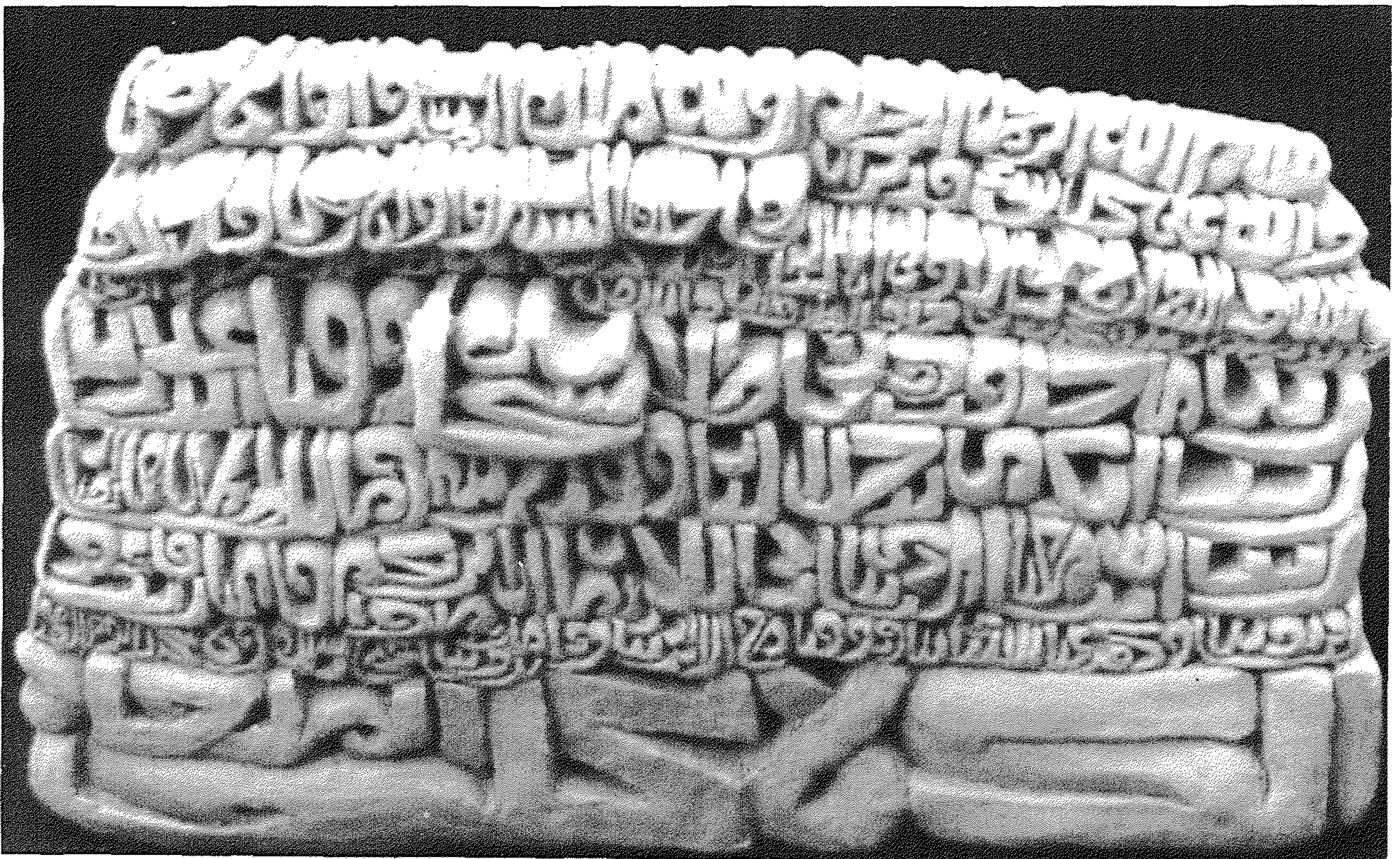
محمد فوزى نعيم



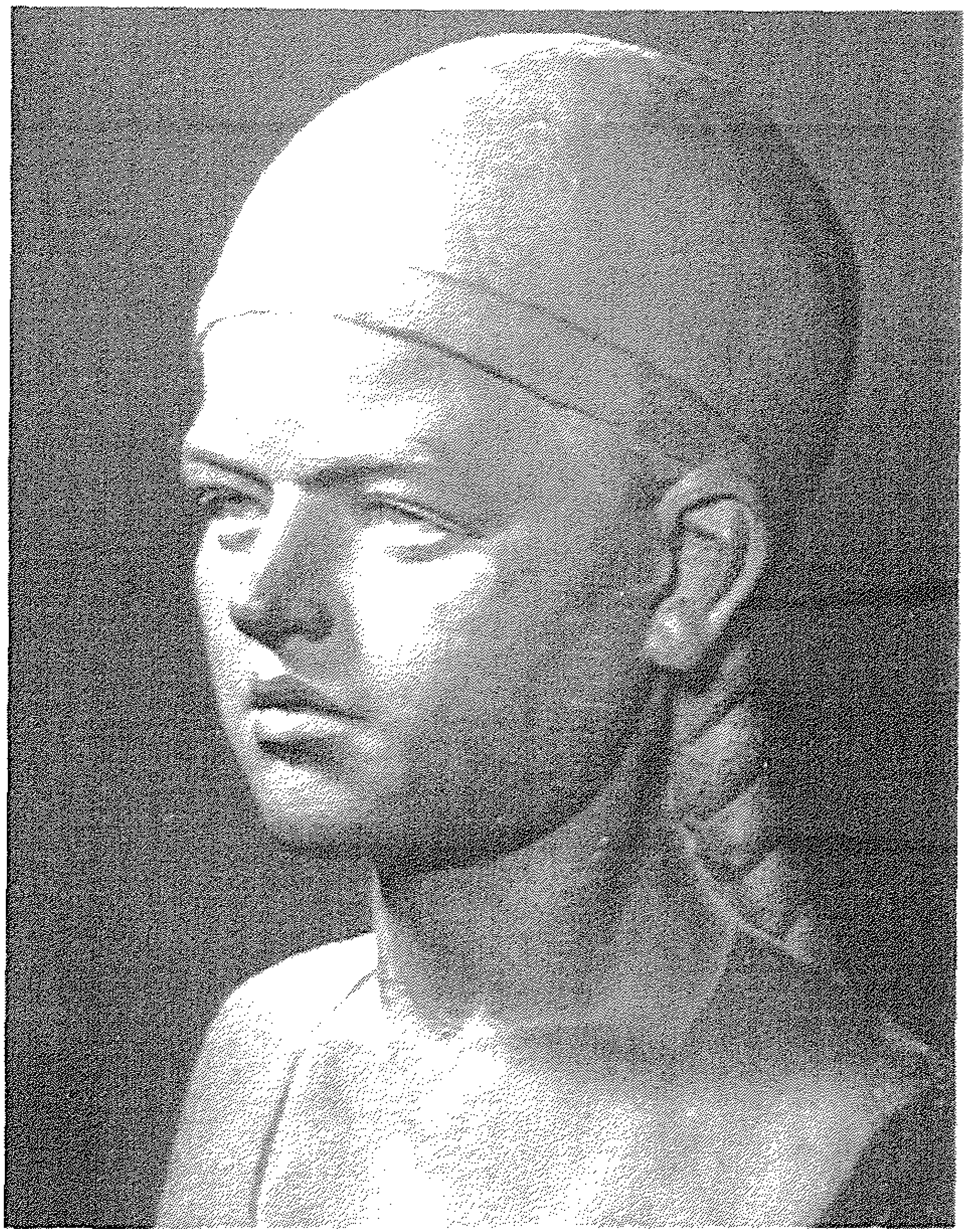
احمد عثمان - مصر والسودان



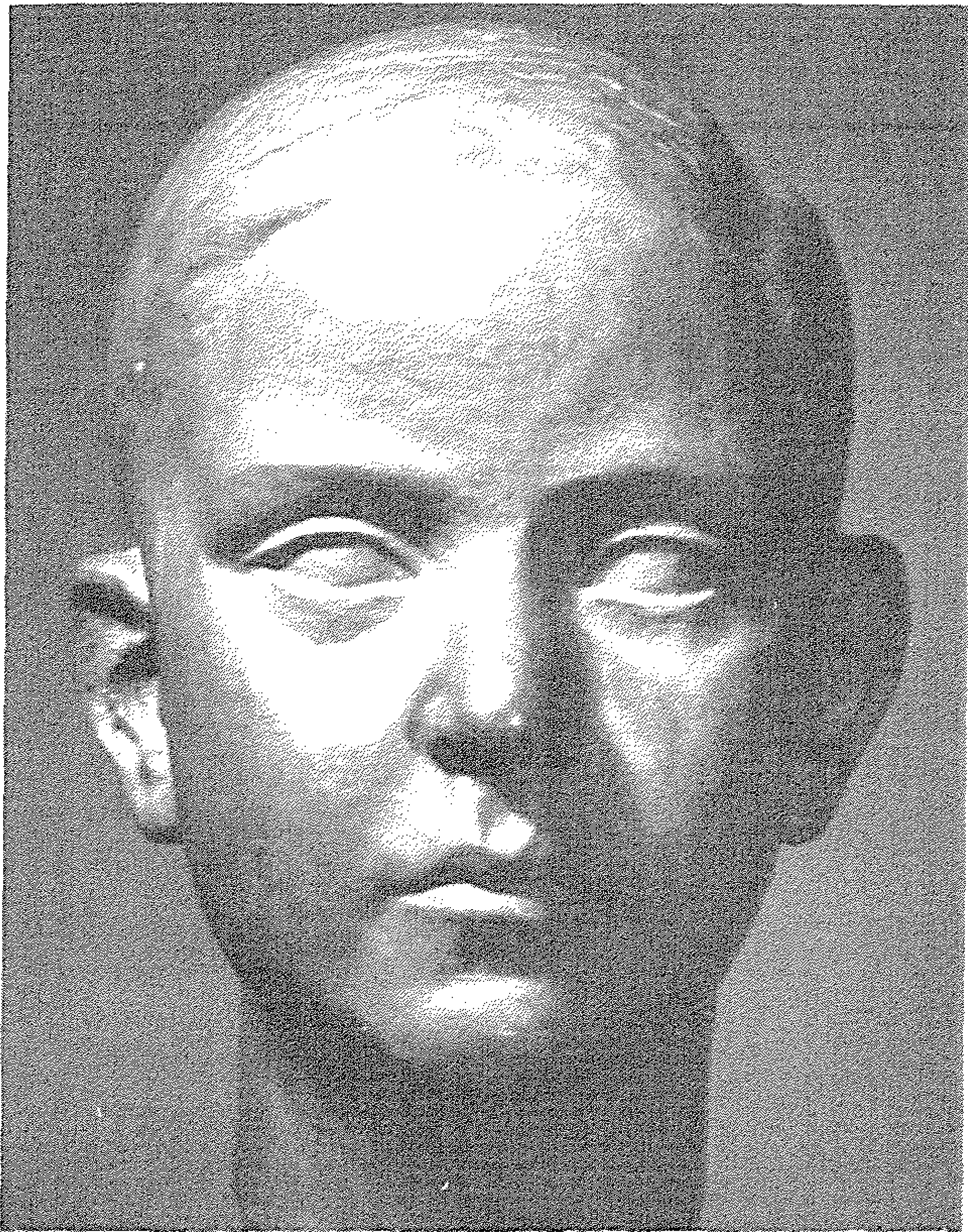
مصطفى متولى - وحدة مصر والسودان



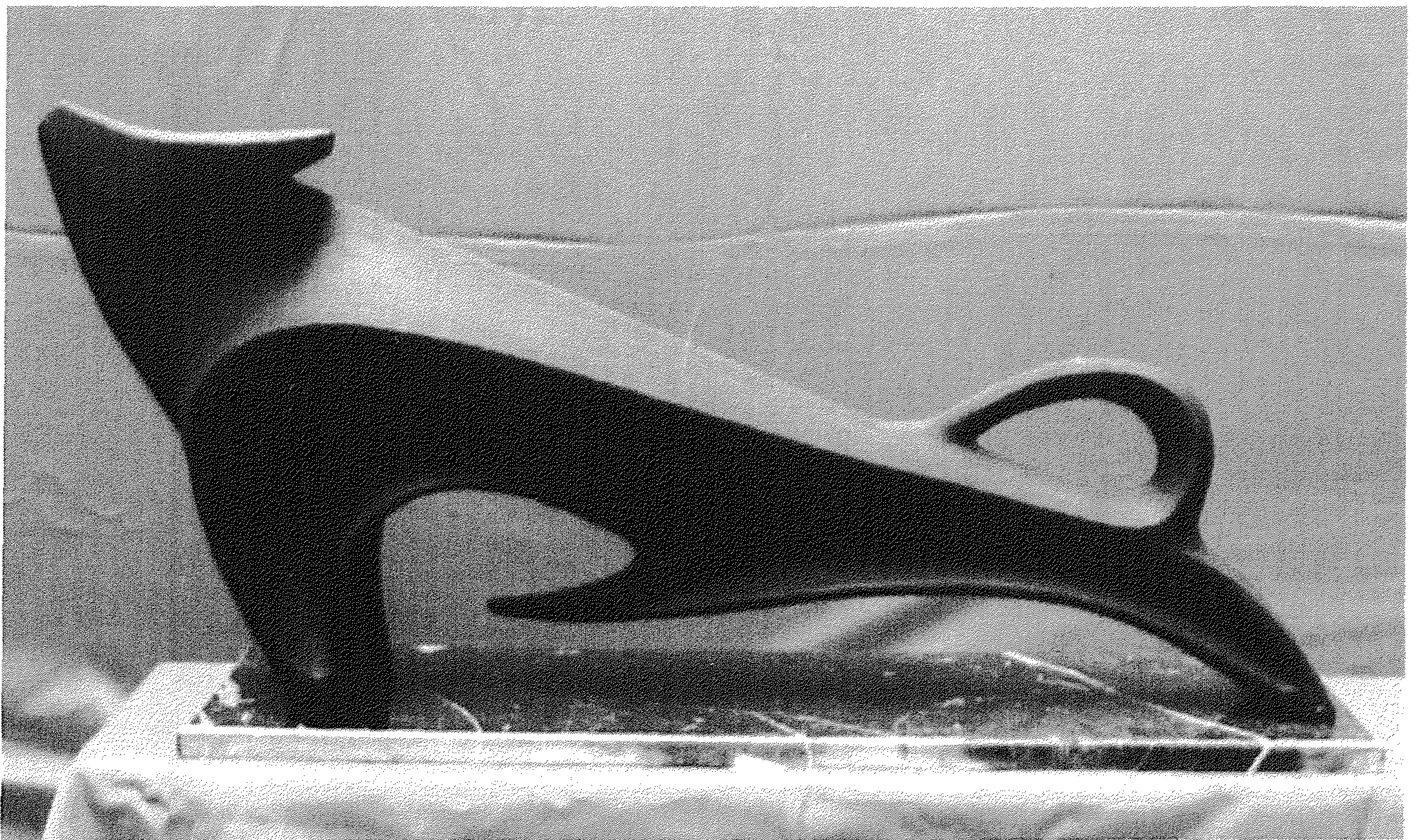
محمد الشعرانى عبد الوهاب



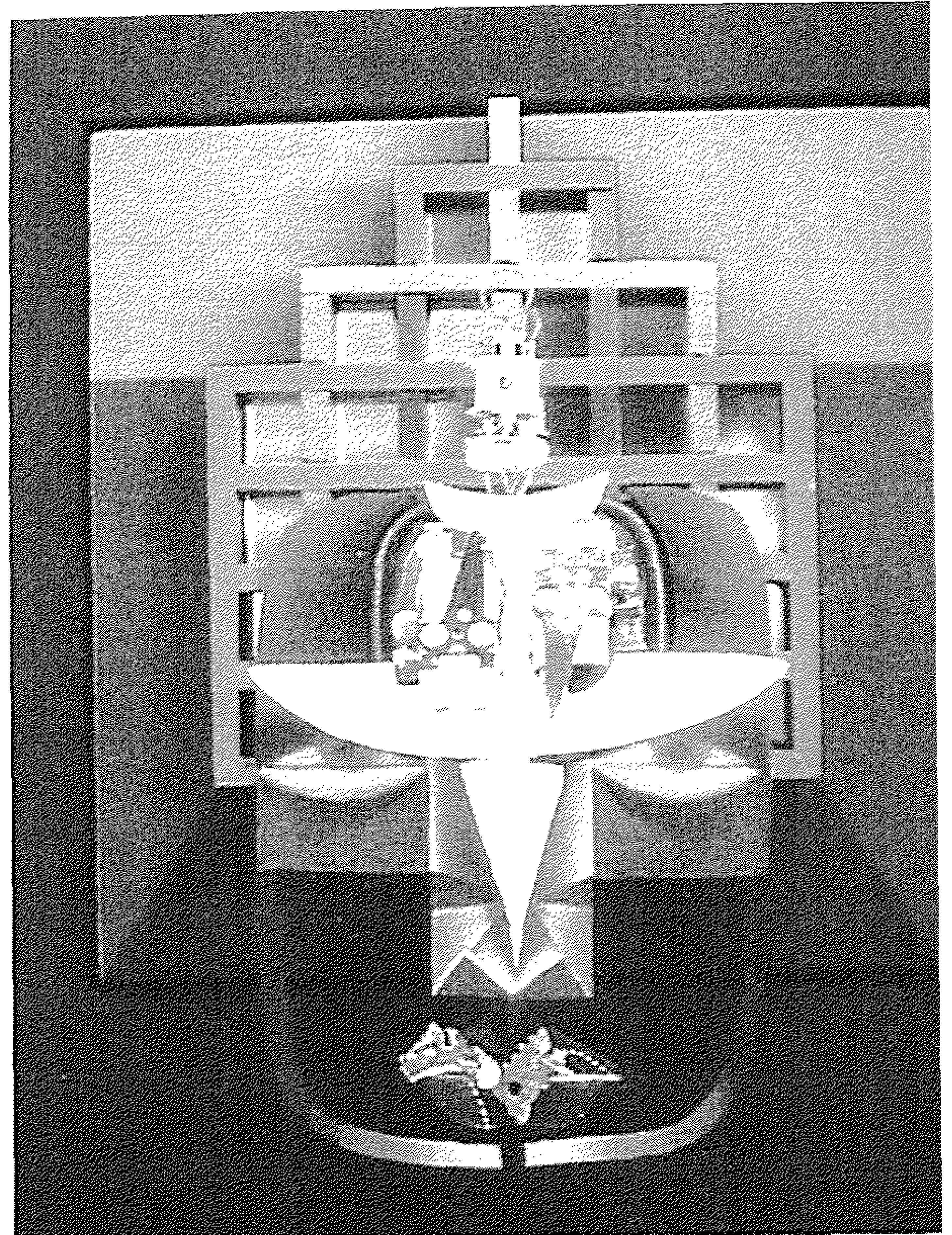
عبد الحميد حمدي



عبد القادر رزق



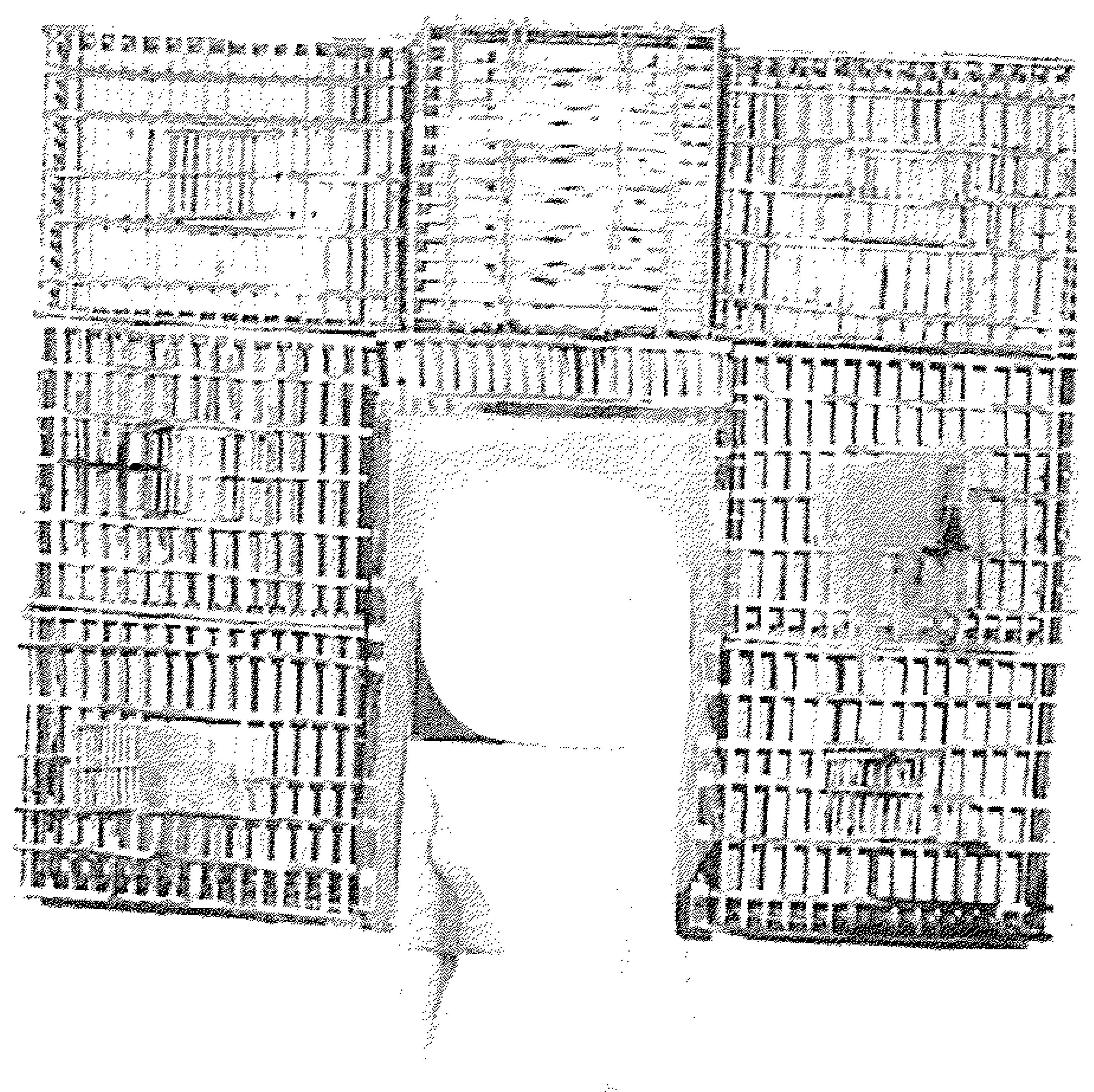
منصور المنسي



أحمد نوار



محسن عطية

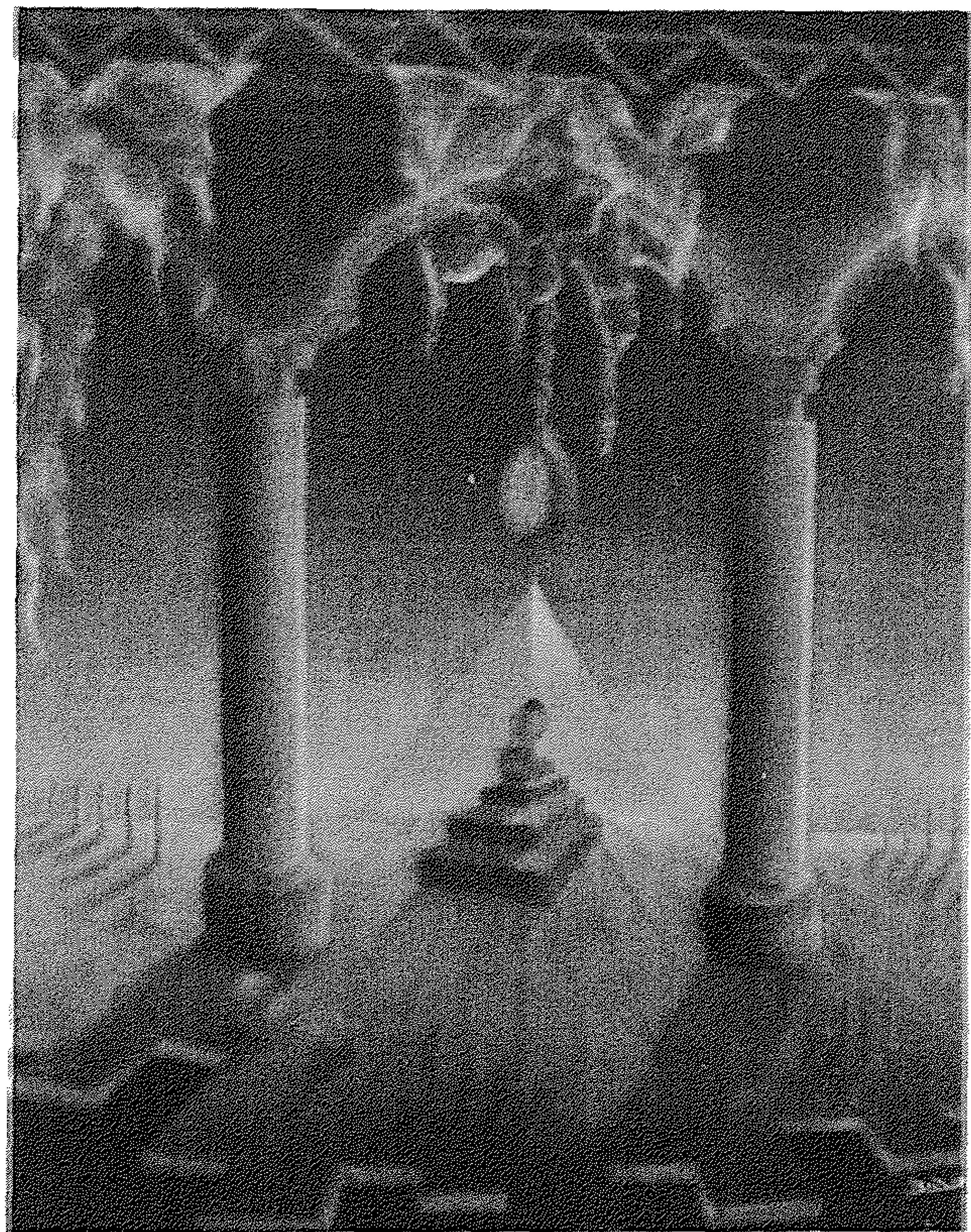


فرغلى عبد الحفيظ





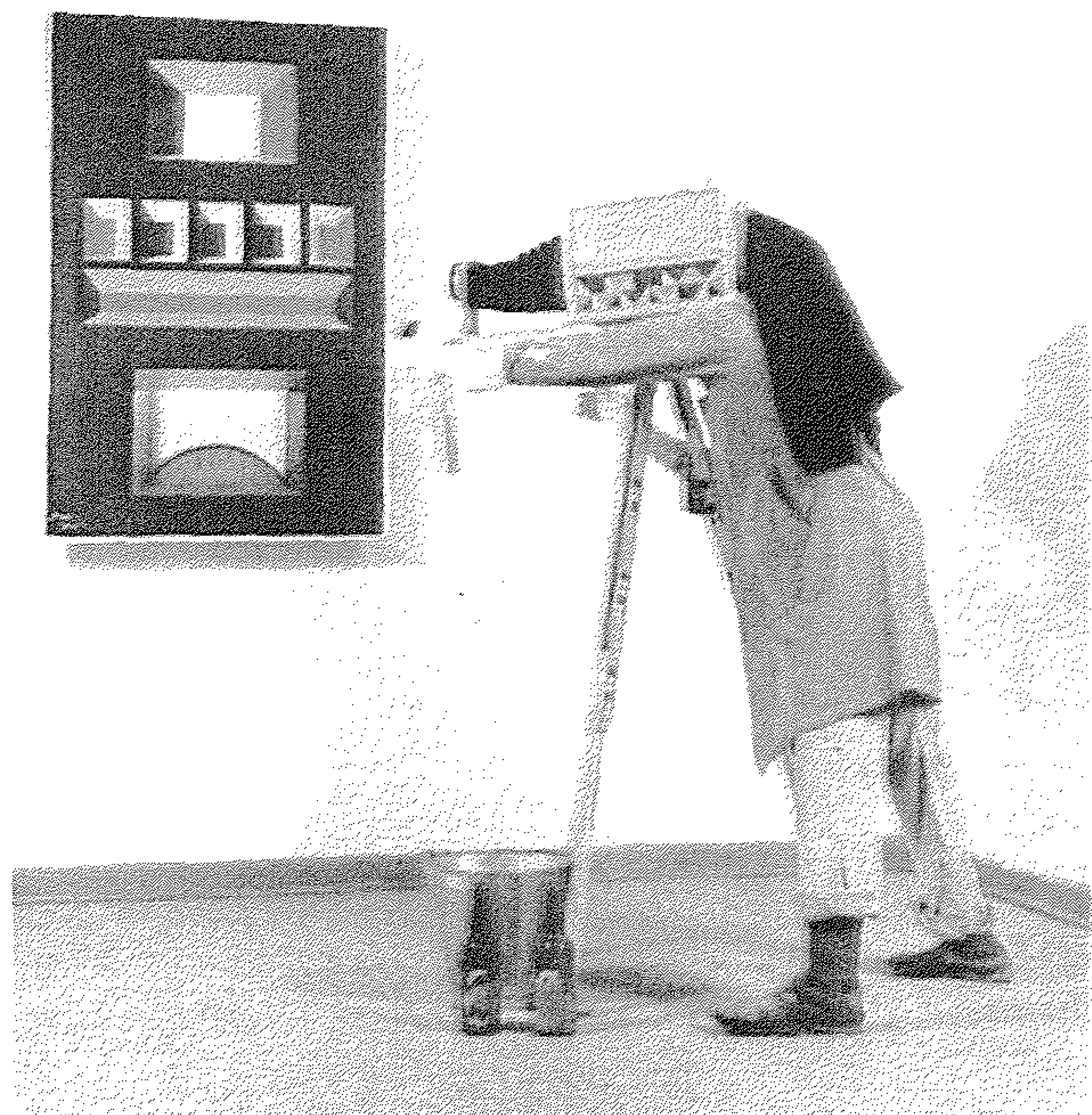
بدوي سعفان



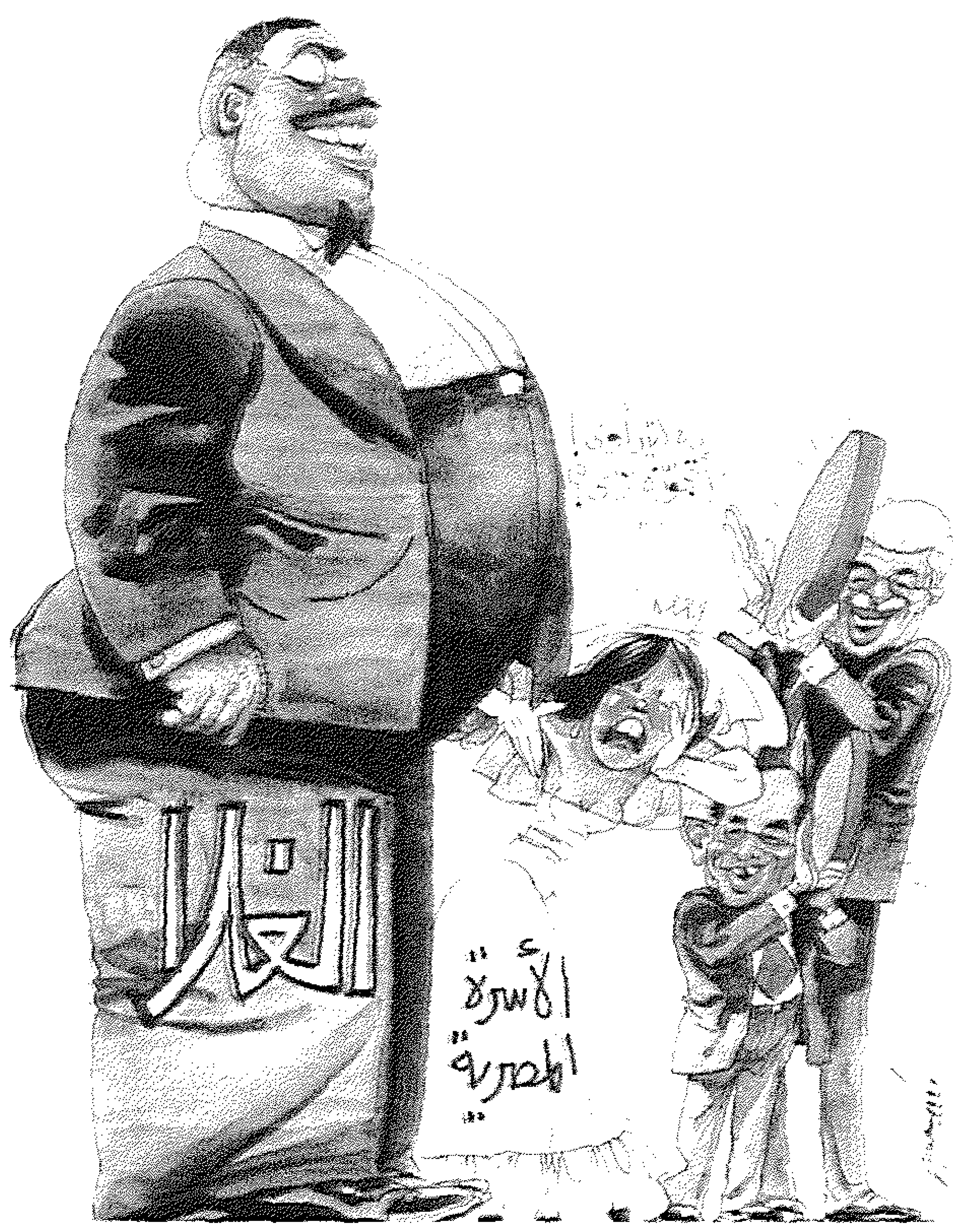
خالد بغدادي



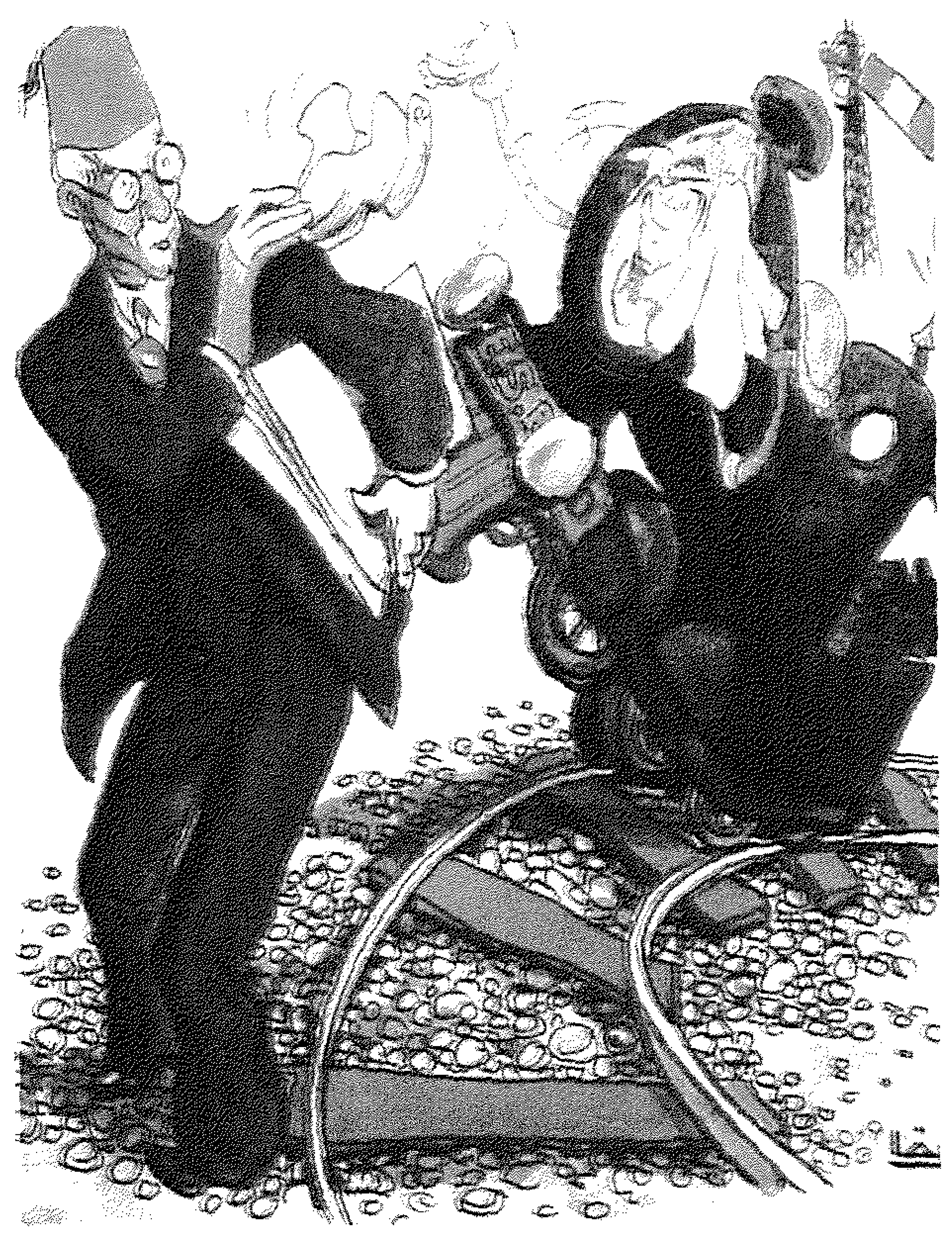
مي نصار



رمزي مصطفى




مصطفى حسين



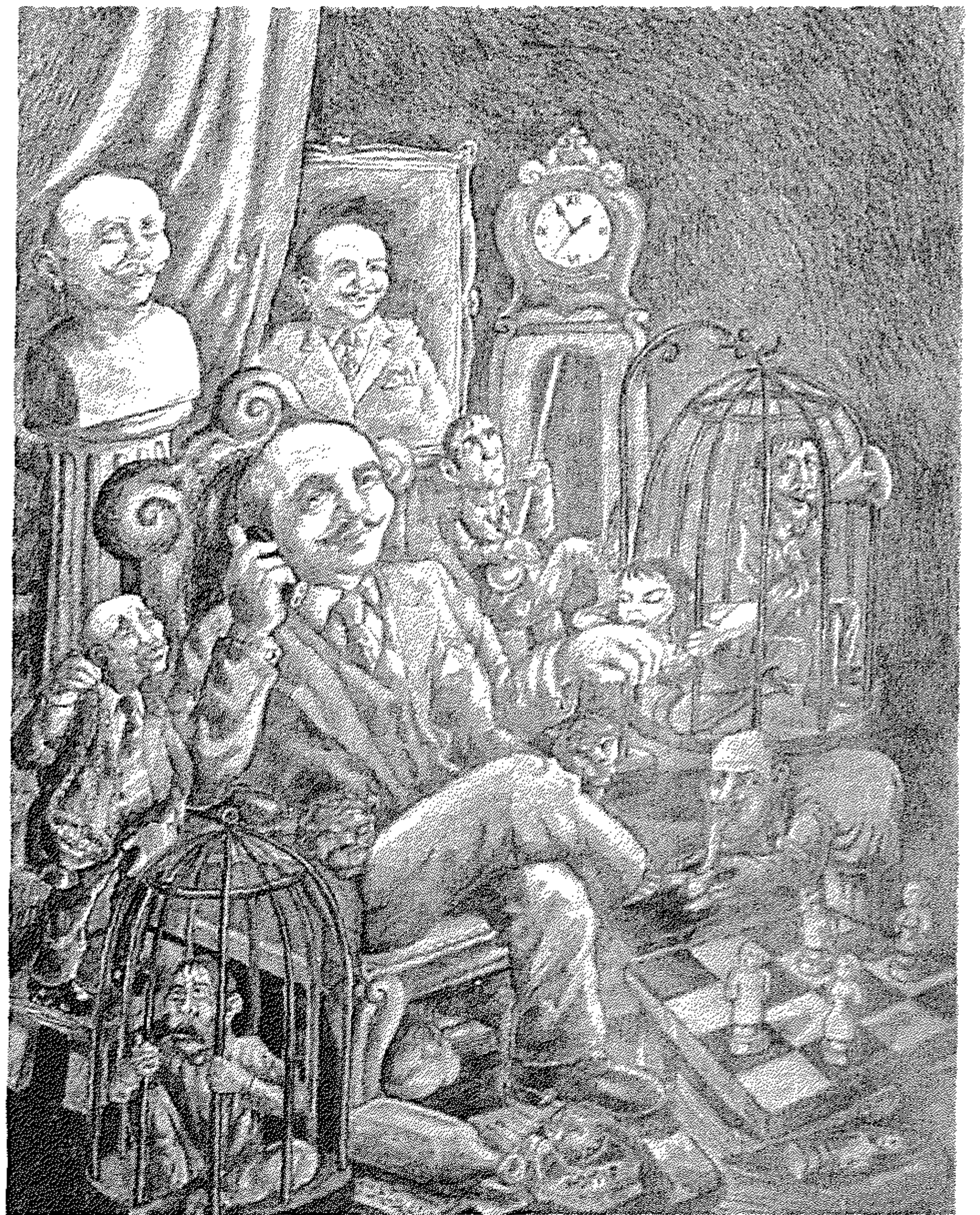
رخا



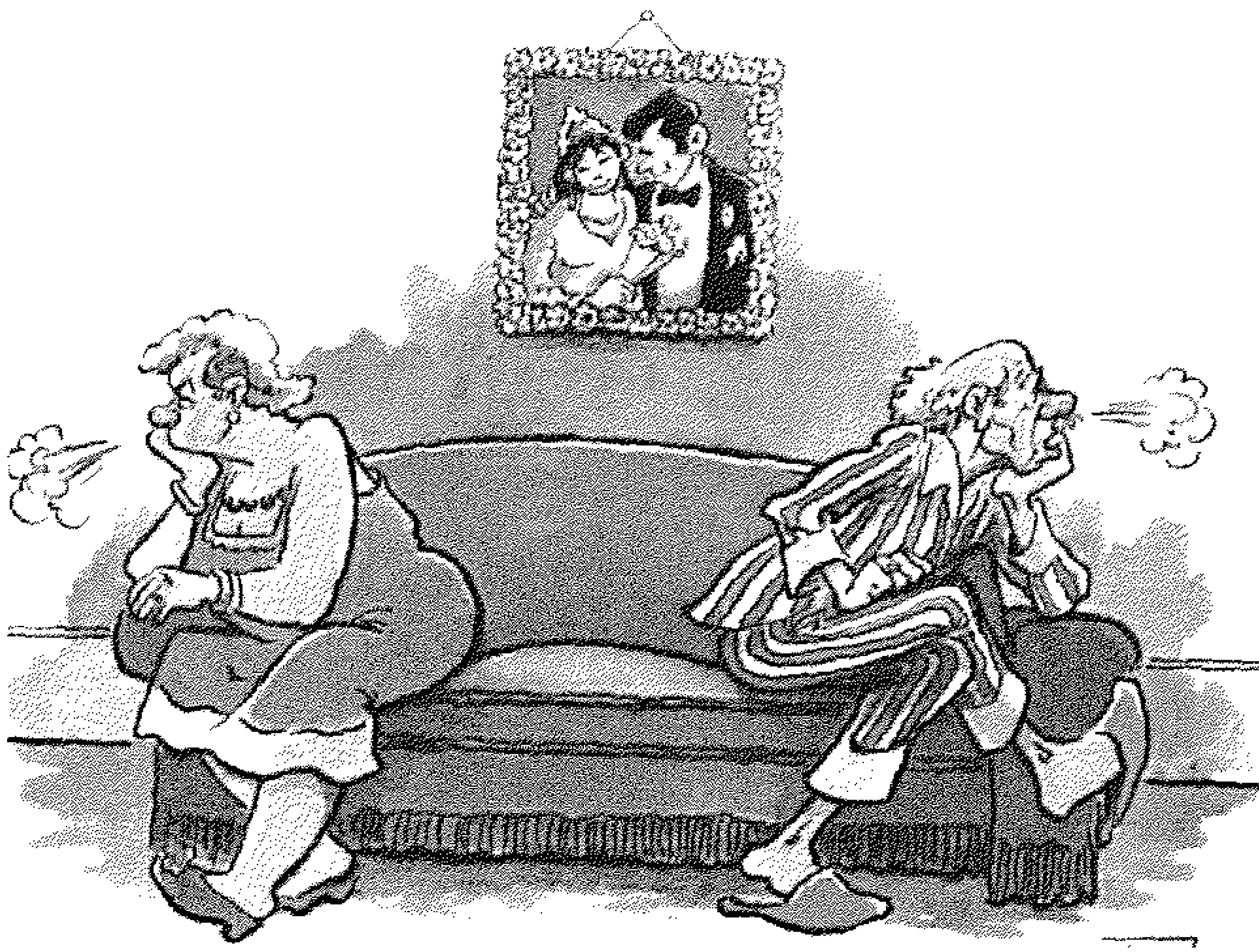
صاروخان



ادهم وانلى



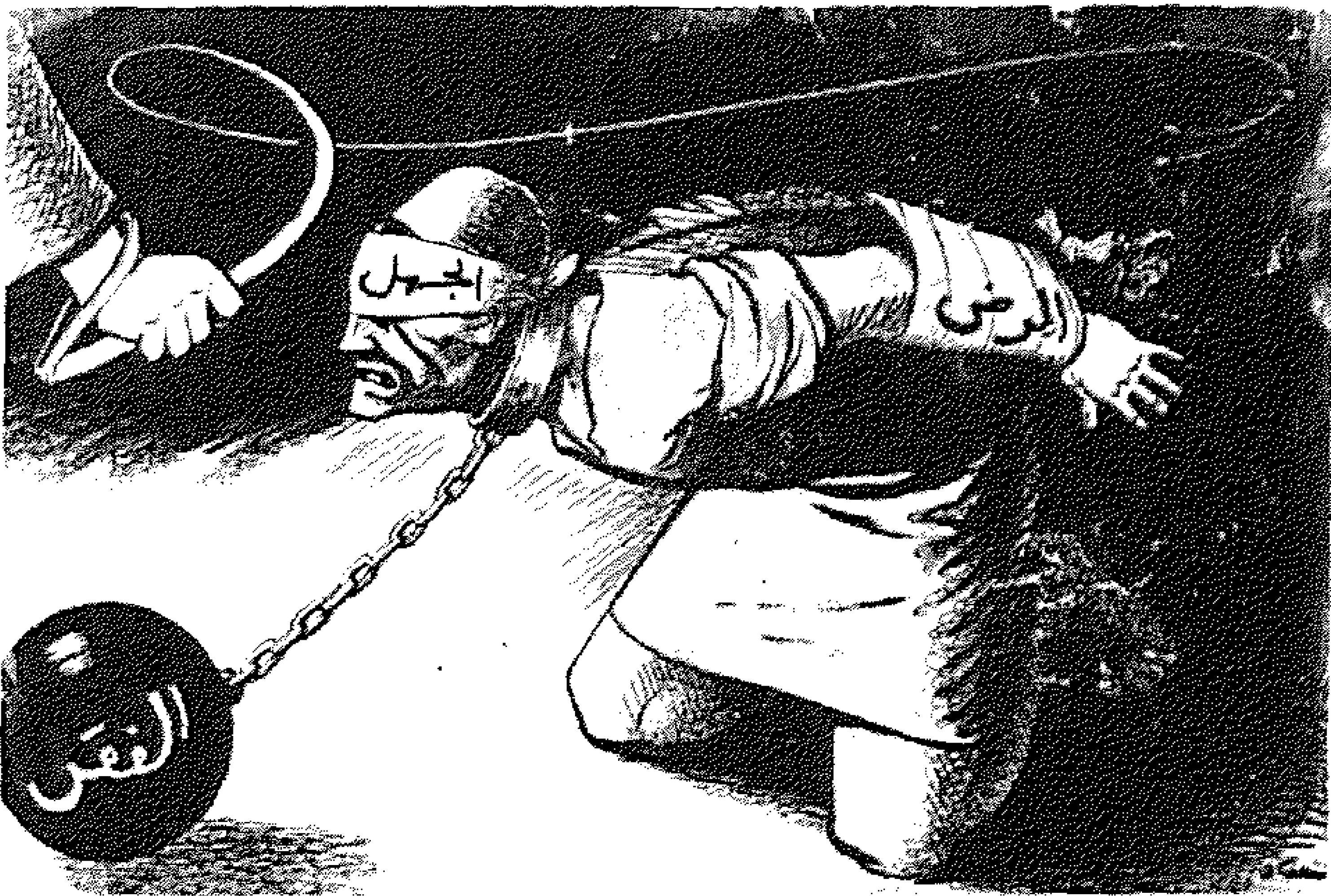
إبراهيم حنيطر



طوغان



صلاح جاهين




زهدى




وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة
THE GENERAL ORGANIZATION OF CULTURE PALACES

2008

www.gocp.gov.eg
www.qatrelnada.com.eg
www.althaqafahalgadidah.com.eg
www.odabaaelaqaleem.com

